







zu Xanten.

Beschreibung

des

Domes von Xanten

mit

besondern Bemerkungen

über die

Bedeutung der kirchlichen Kunstleistungen

des

Mittelalters.

Zum Besten des Xantener Dombau-Vereins

herausgegeben

von

B. Zehe,

Kaplan des Hochwürdigsten Bischofes von Münster.

Nebst drei lithographirten Tafeln.

Münster,

Druck und Verlag von Friedr. Regensberg.

1851.

Seinem Hochwürdigsten Herrn

dem

Hochwürdigsten Bischofe

Johann Georg Müller,

dem eifrigen Beförderer

der christlichen Kunst,

zum Heile der Kirche

Der Verfasser.

Seinem Hochwürdigsten Herrn

dem

Hochwürdigsten Bischofe

Johann Georg Müller,

dem eifrigen Beförderer

der christlichen Kunst,

zum Heile der Kirche

Der Verfasser.

Kurze Geschichte der Xantener Kirche.

In der Geschichte der Xantener Kirche ist uns bereits vorgearbeitet worden in dem Werkchen des Herrn Pfarrers Mooren: «die alterthümlichen Merkwürdigkeiten der Stadt Xanten» rc. im 2. Theile, welches er nach den Schriften des sel. Pastors Spenrath von Xanten mit eigenen Erörterungen herausgegeben hat*). Leider hat dieses interessante Werkchen den Mangel, daß es ohne spezielle Kenntniß des Baues und folglich ohne Applikation der einzelnen auf den jetzigen Bau sich beziehenden Nachrichten abgefaßt ist, und somit bliebe uns allein der Versuch übrig, die aus diesem Buche vorliegenden Mittheilungen an dem jetzigen herrlichen Bauwerke nachzuweisen.

Die Xantener Kirche ist jedenfalls wohl die älteste und bedeutendste am Niederrhein. Spenrath sucht nachzuweisen, daß sie von der h. Kaiserinn Helena erbaut sei, welches aber der Herausgeber Mooren mit nicht genügenden Gründen zu widerlegen sucht. Weil sich indessen von einem ältern Bau aus dem ersten christlichen Jahrtausend an der Kirche keine Spur mehr findet, so wird eine kritische Untersuchung der Urgeschichte der Xantener Kirche für uns von keiner Bedeutung sein. Jedenfalls war sie schon im frühen Mittelalter eine be-

*) Crefeld 1838, Funcke'sche Buchhandlung.

deutende Stiftskirche, und wird auch in der romanischen (byzantinischen) Bauperiode ein großes Gebäude gewesen sein, wie dieses der Unterbau der Thürme als das noch übrige Bauwerk dieses Styles genugsam darthut. Die folgende Geschichte erwähnt bis zum Jahre 1109 vier bedeutende Unglücksfälle derselben, und zwar wird der erste durch die Hunnen etwa im Jahre 451, der zweite durch die Normannen im Jahre 854 oder 864 angegeben. Zuverlässiger sind die Nachrichten über zwei kurz nach einanderfolgende Brandunglücke vom Jahre 1081 und 1109. Im letzten Jahre verbrannte auch das Archiv mit seinen Urkunden. Der erste Brand scheint nicht alles zerstört zu haben, weil die Kirche schon im Jahre 1083 durch den Cölner Erzbischof Segewinus unter Kaiser Heinrich IV. eingeweiht wurde. Die zweite Einweihung geschah im Jahre 1128 durch den h. Norbertus, Erzbischof von Magdeburg, der bekanntlich aus Xanten gebürtig und daselbst Canonicus war. In der Urkunde dieser Einweihung wird auch einer Crypta erwähnt. So folgte auch hierin die Xantener Kirche der Regel aller größern romanischen Bauten, welche unter dem erhöhten Chor eine solche Crypta hatten, einen niedrigen halb unterirdischen Unterbau ursprünglich für das Grab der Reliquien bestimmt. Die gothische Baukunst, selbst schon zum Theil die romanische in der Übergangsperiode hat keine Kirchen mit dem Unterbau einer Crypta angelegt. Doch sind sie nicht deßwegen verschwunden, wie die protestantische Ansicht sich oft geäußert hat, als wäre damals die Kirche hinsichtlich der Reliquien- und Heiligen-Verehrung freisinniger geworden; sondern wir finden im Gegentheil, daß die gothischen Kirchen noch mehr und sinnreicher mit Reliquien und Heiligen ausgestattet

sind, als die romanischen, und die protestantische Ansicht wäre somit dahin zu berichtigen, daß die damaligen Katholiken mit diesem ihren Aberglauben, den sie früher mehr in unterirdischer finsterer Verborgenheit getrieben hatten, mit dem Beginne der germanischen Bauperiode öffentlich ans Tageslicht traten. — Noch findet sich in einer Urkunde eine feierliche Einweihung vom Jahre 1165 erwähnt durch den Cölner Erzbischof Reinold (von Dassele), wobei auch der Gegenwart des Bischofs Friedrich von Münster gedacht wird. In andern Urkunden findet sich diese Nachricht nicht. Will man ihr glauben, so muß man aus der feierlichen Einweihung schließen, daß die Kirche seit dem Jahre 1128 bedeutende Bauveränderungen erlitten habe.

Die nun folgenden Notizen über den Xantener Kirchenbau beziehen sich auf das jetzt stehende Gebäude, und verdienen daher eine besondere Berücksichtigung. Aus den bei Spenrath angeführten Urkunden ergibt sich, daß der Scholaster Bertholdus im Jahre 1213 einen Neubau am westlichen Theile der Kirche ausführte, nämlich einen Chor und zwei Thürme (novum chori et turrium opus in parte occidentali). Bei näherer Ansicht des Thurmwerkes erkennt man, daß der genannte Berthold doch nicht von Grund aus dieses novum opus ausführte. Denn die drei untern Stockwerke dieses Baues tragen noch ganz das Gepräge des reinen romanischen Styles, während zur Zeit des Bertholdus bereits der Spitzbogen, der sich in dem über diesem Unterbau sich erhebenden Thürmen zeigt, angewandt wurde. Und wenn ihm nun der Urkunde gemäß auch ein novum opus chori in parte occidentali zugeschrieben wird, so ist dieses jedenfalls nur von der

innern Einrichtung des Unterbaues der Thürme zu einem Chore zu verstehen, von welchem später berichtet wird, daß er im Jahre 1441 mit seinem Altare abgebrochen sei. Einen Westchor, dem eigentlichen Ostchore gegenüber, haben mehrere Capitelskirchen der romanischen Bauperiode; in manchen, wie am Dome zu Worms und Mainz ist er ähnlich dem östlichen Chore zwischen den Thürmen hinausgebaut, in andern aber wurde nur der westliche Theil der Kirche unter oder zwischen den Thürmen zu einem Chore für die Abhaltung des Pfarrgottesdienstes benutzt, selbst mit Beibehaltung des westlichen Portals, wie dieses von der St. Cunibertskirche in Cöln erwähnt wird*). Im Dome zu Münster wird auch noch der westliche Theil des Langhauses zwischen den Thürmen noch jetzt der alte Chor genannt. Letzterer ist jedenfalls früher ganz geschlossen ohne Eingang von außen gewesen, und das jetzt dort angebrachte Hauptportal, ein treffliches Werk des fünfzehnten Jahrhunderts, ist später eingebrochen. Der Haupteingang war wohl ursprünglich der südliche gleich nächst dem südlichen Thurme. Denn vor dieser Thüre befindet sich ein doppelter Vorbau, dessen innere Hälfte ursprünglich mit der Kirche angelegt ist, und im Anfange eine offene Vorhalle war, die jetzt noch Paradies genannt wird. Eine solche Vorhalle unter dem Namen Paradies findet sich an mehreren größeren romanischen Kirchen dem Haupteingange vorgebaut. — Nach dieser Analogie ist bei dem novum opus chori von Bertholdus nur an eine innere Einrichtung des westlichen Raumes der

*) Kreuser, christlicher Kirchenbau I., Seite 59.

Kirche zu einem Chore für den Pfarrgottesdienst zu denken.

Im Jahre 1264 beginnt der großartige germanische (gothische) Bau der Kirche, wie er jetzt noch dasteht, und zwar, wie gewöhnlich, zunächst mit dem Chore. Wer der Urheber dieses Baues gewesen, ist leider nicht zu ermitteln. Die christliche Kunst, welche damals in der schönsten Blüthe stand, und in echt kirchlichem Eifer geübt wurde, hatte jetzt einen großartigen, den Geist der Kirche wahrhaft manifestirenden Styl hervorgerufen, daß nun die ausgezeichnetsten Gotteshäuser angelegt wurden, worin der Cölner Dom vielen und auch besonders der Xantener Kirche ein Muster gewesen zu sein scheint. Vielleicht sind die großartigen Pläne beider Dome aus einem ausgezeichneten Kopfe entsprossen, und was viele behauptet haben, daß nämlich der große Albertus dieser Meister gewesen, scheint nicht ohne Grund zu sein. Daß er zu der Xantener Kirche in naher Beziehung stand, beweiset, daß er den fertigen Chorbau ausnahmsweise einweihete*). Dieser große Mann, der ein Licht war in allen Wissenschaften und Künsten, der seiner großen Wissenschaften und Kenntnisse wegen überall in Anspruch genommen wurde, war ein Freund des Erzbischofes Conrad von Hochsteden, des Begründers des Cölner Domes, und er ist gewiß nicht ohne Einfluß auf dessen Plan gewesen, besonders, da die kirchliche Kunst damals noch von der Geistlichkeit, besonders von den Oberhirten und in den Klöstern geübt wurde. Daß er sich auf den neuen Kirchenbau verstand,

---

*) Kreuser, der christliche Kirchenbau I. Seite 377.

beweiset der Neubau des Chores seiner Klosterkirche in Cöln, die leider nicht mehr steht. Will man annehmen, daß er den Plan zum Cölner Dom gemacht, oder, wie Prof. Heideloff zu beweisen sucht, daß er den neuen herrlichen Baustyl erfunden habe *), so könnte er auch leicht den nach dem Cölner Dome gerichteten Plan zur Xantener Kirche auch gemacht haben. Wenigstens hat er seinen Einfluß auf den dortigen Kirchenbau geübt, denn sonst läßt sich nicht gut erklären, daß er die große Ehre hatte, anstatt des Cölner Erzbischofes den neuen Bau einzuweihen.

Die durch die Erneuerung des Cölner Dombaues veranlaßten Untersuchungen über die Geschichte dieses Prachtbaues haben bis jetzt noch nicht bestimmt den ersten Meister auffinden können; die neuesten Untersuchungen wollen zwar einen angeben, und deßhalb die früher ausgesprochene Ansicht, daß Albertus Magnus irgendwie an dem Bauplane betheiligt gewesen sei, bestreiten, wie dies zu allerletzt von Dr. Guhl und Prof. Caspar, den Herausgebern des Kuglerschen Kunstatlasses, geschehen ist. Ohne die Gründe im einzelnen zu widerlegen, sieht man aus diesen Behauptungen, welche der Geistlichkeit keinen Antheil an der damaligen Kirchenkunst zuerkennen will, noch immer den Anklang der falschen Ansicht von der Finsterniß des Mittelalters, welche aus dem Hasse des Katholizismus entstanden, in der Wirksamkeit der Geistlichkeit und insbesondere des Mönchthums die Grundursache alles Übels findet. Haben aber nun neuerdings die großartigen Bau- und Kunstdenk-

*) C. Heideloff, der kleine Altdeutsche, 1. Kurs, S. 18—26.

male dieser Zeit die Ehre des Mittelalters in etwa gerettet, so haben sie folgerecht auch die Ehre der Geistlichkeit gerettet. Denn die kirchliche Kunst des Mittelalters gibt sich bei tieferm Studium immer mehr kund als aus dem Geiste der Kirche hervorgegangen, gleichsam als eine körperliche Manifestation ihres Geistes. Und ohne weitere geschichtliche Zeugnisse folgt schon daraus, daß die Geistlichen, als die am meisten in den Geist der Kirche Eingeweihten, die Haupttriebfeder der Kunstleistungen waren. Die Geschichte beweiset nun auch, daß die Kunst der Kirche mit dem Entstehen des Christenthums diesseits der Alpen von den Mönchen und Glaubenspredigern nicht allein ausging, sondern eigenhändig geübt wurde; und fast ausschließlich fortgeübt wurde von den Mönchen und Kirchenvorstehern bis zur Zeit der germanischen Bauperiode, und auch in dieser Zeit finden sich Zeugnisse der Kunstübung der Geistlichen. Wenn bis zur Zeit des Cölner Domes also viele Geistliche die Kunst selbst übten, dieselbe wenigstens kannten und als unmittelbarer Kirchenvorstand die Kunstarbeit leiteten, so wäre es auffallend, daß alles am Cölner und Xantener Dome aufgehört hätte, besonders da wir zu Cöln und Xanten einen auf der höchsten Bildungsstufe stehenden geistreichen und einflußreichen Albertus finden. Diesem ausgezeichneten Manne kann man die Kenntniß der Kirchenkunst nicht absprechen, — denn diese kannte jeder Theologe, — und wenn wir auch den Plan genannter Kirchen gern einem andern zuschreiben möchten, doch wenigstens seinen bedeutenden Einfluß auf denselben zu läugnen, verräth eine arge Unkenntniß der kirchlichen Wirksamkeit der damaligen Geistlichkeit, welche unmittelbar in jeder Hinsicht die Kirche

beherrschten, so daß ohne sie nichts in derselben geschehen konnte, und der überall geltende und herangezogene Einfluß dieses großen Mannes wird auch gewiß dem neuen großen kirchlichen Bauwerke seines liebgewonnenen Wohnortes nicht gefehlt haben. Sollte denn nun auch damals zu Cöln ein Laie existirt haben, der nicht allein ein großer Künstler, sondern auch ein ausgezeichneter Theologe war, um den Plan zum Dome zu entwerfen, so ist es hiernach unmöglich anzunehmen, daß er ihn eigenmächtig ohne Einfluß der damaligen sachverständigen und Kultus und Kunst leitenden Geistlichkeit entworfen und ausgeführt habe. An eine eigenmächtige Plan-Entwerfung eines Baumeisters nach der Analogie unserer Zeit zu denken, beweiset eine große Unkenntniß der damaligen Geschichte.

Dieser große Neubau im germanischen Style ist nicht in der ursprünglich reinen Form vollendet worden. Zwar hat er nicht das dem Cölner Dome gleiche Schicksal gehabt, nicht vollendet zu werden, ist aber im Anfange gegen ihn zurückgeblieben. Nur die drei *äußersten* Fächer oder Pfeilerstellungen sind aus einem Gusse entstanden, und darnach hören wir erst um das Jahr 1400 von einer Fortsetzung des Baues um zwei Fächer bis zum Lettner, der zur selben Zeit entstanden ist, und die Kirche ungefähr in zwei Hälften theilt. Was der Grund dieser langen Unterbrechung des Baues gewesen, und warum in der Zwischenzeit andere Nebenbauten statt des Hauptbaues ausgeführt wurden, läßt sich aus den angegebenen Nachrichten nicht nachweisen. Viel hat jedenfalls dazu beigetragen, daß die alte Kirche bei Beginn des Neubaus nicht ganz niedergerissen, sondern allmählig mit dem fortschreitenden Bau vermindert wurde.

Es ist auch im neuen Plane sicher Absicht gewesen, ihn ganz im neuen Style auszuführen, und von der alten Kirche nichts stehen zu lassen. Denn bei näherer Ansicht des Langhauses zeigt sich, daß die den Thürmen zunächst stehenden Fächer etwas weiter sind, als die übrigen. Dieses kleine Mißverhältniß ist im Innern der Kirche durch etwas größern Umfang der Pfeiler ausgeglichen, und fällt so nur einer genauen Untersuchung auf. Gewiß ist diese Unregelmäßigkeit nicht im Plane gewesen, denn darnach hätten die Thürme nach dem jetzigen Längenverhältniß der Kirche etwas mehr zurücktreten, oder, wenn sie vielleicht um ein Fach länger werden sollte, noch vorrücken müssen. Weil nun bei der spätern Ausführung des Planes die alten Thürme stehen blieben, mußten die letzten Fächer etwas erweitert werden, um sich diesen anzuschließen. Im Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts stockte der Bau und das Bedürfniß scheint zunächst andere Nebenbauten erfordert zu haben, die Sakristei und den Umgang, die in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts entstanden sind. Die Sakristei, welche früher im Norden der Kirche gestanden hatte, wurde nun im Südosten der neuen Kirche angelegt, nachdem die probsteiliche Kurie, wie schon früher im Jahre 1264 zur neuen größern Anlage der Kirche, so auch jetzt einen Theil des Hofraumes abgegeben hatte. Der Bau wurde 1316 begonnen und erst 1358 vollendet. Aus den Auszügen alter Kirchenrechnungen, welche von Spenrath aufgeschrieben sind, geht hervor, daß in diesem Jahre auch an dem Umgange gebaut wurde und im folgenden Jahre 1359 das Capitelhaus entstand, welches an der östlichen Seite des Umganges angebaut ist. Erst im Jahre 1368 ist Rede von einem Bau der

Kirche in der Gegend des alten Armariums, welches — wie gesagt — früher an der Nordseite stand, ungefähr dort, wo jetzt der schöne St. Antonius-Altar steht. Hiernach hat man in diesem Jahre mit dem Weiterbau der Seitenschiffe begonnen, welche gegen das Jahr 1400 so weit fertig waren, daß nun auch das Mittelschiff um zwei Pfeilerstellungen vergrößert wurde.

Inzwischen wurde der Kirchenbau durch einen traurigen Kriegesunfall unterbrochen. Im Jahre 1372 erstürmten und zerstörten die Herren von Mörs und von Erkel die Stadt Xanten, und auch der eine mit Blei gedeckte Kirchthurm wurde zum Theil verbrannt, so daß auch die Glocken schmolzen, welche aber schon in demselben und den nächstfolgenden Jahren von Meister Wilhelm von Beghel und seinem Sohne und von Meister Wilhelm von Helmut neu gegossen wurden. Dieses und die im Jahre 1378 begonnene und 1389 vollendete Wiederherstellung des abgebrannten nördlichen Thurmes hat den Kirchenbau aufgehalten.

So standen also im Jahre 1400 von der Kirche die Thürme, der Chor bis zum Lettner, die Sakristei und der Umgang mit dem Capitelhause, aber die Mittelkirche war noch die alte.

Im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts ist der Kirchenbau wenig vorangeschritten, wie dieses aus einer Aufforderung zum Kirchenbau vom Concilium zu Basel hervorgeht. Am Ende dieses Jahrhunderts begann der Bau mit neuem Eifer, und wurde allmählig bis zu Anfang des folgenden Jahrhunderts vollendet. Meister Gerhard von Cöln wurde zur Leitung des Baues berufen und unter Mitarbeitung eines Meisters Johannes und Adam von Cöln wurde der Bau in den

folgenden Jahren fortgesetzt. Aus Antwerpen wurde ein Meister Wilhelm, der in der Kichenrechnung archilapicida genannt wird, im Jahre 1489 zur Berathung herangezogen. Die Fortschritte, welche unter deren Leitung im Kirchenbau gemacht wurden, lassen sich aus den damaligen Kirchenrechnungen in etwa angeben. Im Jahre 1483 wurde in den Fundamenten gebaut, mithin der Bau der Mittelkirche vom Lettner bis zu den Thürmen erst begonnen. Zu gleicher Zeit wurde das Fundament der Pfeiler gelegt. Im Jahre 1486 war das Werk so weit vorangeschritten, daß das Kapitel den Steinmetzen Blankenbiel aus Wesel zu Rathe zog wegen der Anordnung der Pfeiler an der innern Seite der beiden Thürme. Von da an bis 1492 finden sich keine Notizen über den Fortschritt des Baues. In diesem Jahre war aber das Mittelschiff vom Lettner bis zu den Thürmen noch nicht vollendet. Denn damals wurden Steine vom Drachenfels geholt, um den Bogen vor dem St. Helena-Altar nahe am Chore zu bauen. Dieses ist derselbe Gewölbebogen, von dem 1420 erwähnt wird, daß er dem alten Bauwerke angehöre, und damals durch ein neues Balkenwerk unterstützt wurde. Wenn nun auch das Hauptschiff bis dahin noch nicht überwölbt war, so können von den letzten achtziger Jahren bis 1492 die Seitenschiffe bis zu den Thürmen leicht vollendet worden sein, da in der Zwischenzeit fortwährend gebaut wurde. In demselben Jahre berief das Kapitel den Meister Johannes von Langenberg als Architekten der Kirche, der bis 1522 dem Bauwerke vorstand. In diesem Jahre ist jedenfalls die Kirche vollendet worden. Die Kirchenrechnungen erwähnen wiederum von seiner Thätigkeit nichts, nur daß unter seiner

Leitung eine große Menge Baumaterial verschiedener Qualität angeschafft worden. Die in diesen angeführte Anschaffung einer großen Masse Ziegelsteine beweiset aber eben, daß er das 1492 noch nicht ausgebaute Mittelschiff in seiner Überwölbung vollendete. Denn von Ziegelsteinbauten findet sich am Dome nichts, als nur in den Gewölben, welche aus Ziegelsteinen konstruirt sind, und in dem obern Theile der Thurmtreppen. — Ohne diese bestimmten Zeugnisse der Kirchenrechnungen sollte man bei genauer Besichtigung des letzten Baues der Mittelkirche eher dafür halten — wie dieses auch tüchtige Kenner der mittelalterlichen Kunst ausgesprochen haben — daß die Kirche gemäß den Zeichen des wenig ausgearteten Styles schon am Ende des vierzehnten oder zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts vollendet sei. Das gereicht aber gerade den letzten Baumeistern, besonders dem Johannes von Langenberg zum Ruhme, daß sie nicht in der Kunstarbeit der damals modern ausschweifenden gothischen Kunstweise eine kleinliche Tüchtigkeit setzten, sondern in der großartigen einheitlichen Vollendung des Ganzen ihr wahres Meisterstück geliefert haben. Nur scheint das äußerst kunstreich gearbeitete Portal in der Überfüllung seines Ornamentes in Vergleich mit dem übrigen Bau der Mittelkirche eine Arbeit späterer Zeit zu sein. Daß es indessen in der letzten Bauperiode bis zum Jahre 1522 ausgeführt ist, dafür zeugt die in den oft erwähnten Rechnungen benannte Beschaffung von Münstersteinen (monasterienses). Unter diesen können keine andere verstanden sein, als die sogenannten Bamberger Steine, welche in der Reihe von Münster bei Havixbeck und Schapdetten gebrochen werden, aus welchen auch die Kirchen der Stadt Münster und Umgegend gebauet sind.

Dieser Stein ist aber an dem ganzen Xantener Kirchenbau nicht angewandt, als nur am Portal. Wahrscheinlich ist dieses Material absichtlich zu dem kunstreichen Portalbau gewählt worden, weil es sich vorzüglich zu feiner Arbeit eignet. Leider ist der hier angewandte Stein aus den weichern obern Schichten gebrochen, weßhalb er stark verwittert ist. Um nun zu begreifen, daß dieses schöne Portal, obgleich mit dem übrigen letzten Kirchenbau gleichzeitig entstanden, dennoch den Charakter größerer Ausartung des Styles an sich trägt, und mit dem andern Bauwerke nicht harmonirt; so muß man annehmen, daß es eine tüchtige Kunstleistung eines ganz selbstständig arbeitenden Steinmetzen ist, der nicht unter der unmittelbaren Leitung des Meisters Johannes von Langenberg stand.

So war nun der herrliche Kirchenbau vollendet, an welchem von 1264 bis 1522 gebaut worden war. Das schöne Gotteshaus stand da in seiner Herrlichkeit, drei Jahrhunderte hindurch das gottgefällige Erzeugniß des Schweißes und der Arbeit unserer guten Vorfahren zur größern Ehre Gottes.

Die Geschichte einer Kirche vollständig zu geben, würde es nöthig sein, auch ihre traurigen Schicksale der drei letzten Jahrhunderte zu erwähnen, denen sie unter der Herrschaft unkirchlicher antikisirender Kunst unterlegen hat. Wenn auch schon im fünfzehnten noch mehr im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts die Kunst der Kirche von der Reinheit ihres Styles abgewichen ist, so war sie immerhin ihrem Ursprunge und ihrem Geiste nach eine kirchliche Kunst. Als aber die heidnische Kunst gegen die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts nach Deutschland kam, nachdem sie in Italien fast ein Jahrhundert

würden uns unsere Eltern mit wundem Herzen jetzt noch die Stelle zeigen, wo sie einst in jenem Wun bau ihren Herrn und Gott gepriesen haben. Got ist dieser Plan des mächtigen Staaten= und Kirch Eroberers nicht zur Ausführung gekommen. Die Stün dieser traurigen Zeiten sind glücklich an diesen geheili ten Mauern vorübergegangen. Die zehrenden Jahre d Unfruchtbarkeit hat sie kräftig überstanden, den lang dauernden Mangel aller Unterhaltung und Restauratio hat sie mit gesunden Kräften ausgehalten; nur ihr Schönheit ist verblichen. Jetzt aber scheinen ihre lange angespannten Kräfte plötzlich zu erschlaffen, und endlich die alles verzehrende Zeit ihrer mächtig zu werden. Aber der neu erwachte Sinn für die kirchliche Kunst unserer Vorfahren wird hoffentlich dem nagenden Zahne der Zeit dieses kostbare Opfer frühzeitig genug entreißen; und wir legen es nun in die Arme der neu belebten Liebe für die ehrwürdigen Gotteshäuser unserer frommen Väter in voller Zuversicht, es möge diese Liebe allgemeiner und wärmer werden durch die Überzeugung, daß *in der* Pflege der Kunst und des Kultus der Kirche *ein bedeutendes* Moment ihrer Wirksamkeit besteht, so zwar, daß nicht allein in würdiger Herstellung beider eine größere und wärmere Theilnahme an der Feier der kirchlichen Geheimnisse bei den Gläubigen hervorgerufen wird, sondern auch besonders darin, daß durch die neu angeregte Thätigkeit und Opferwilligkeit für diesen bedeutungsvollen kirchlichen Zweck das Streben für die Kirche als höchstes Interesse wieder in den Kreis der so sehr verweltlichten Lebensthätigkeit hineintritt.

Beschreibung der Kirche.

1. Das Äußere.

Um sich ein richtiges Bild dieses schönen germanischen Bauwerks zu entwerfen, kann man es am besten mit dem allbekannten Cölner Dome vergleichen, dem es hauptsächlich nur in Rücksicht der Größe nachsteht. Die innere Länge der Kirche von der Westfaçade bis zum Chorabschluß beträgt 232 Fuß, die Breite aller fünf Schiffe 116 Fuß, wovon 36 Fuß für das Mittelschiff bleiben, die Höhe des Mittelschiffes bis zum Scheitel des Gewölbes 72 Fuß, die Höhe der Seitenschiffe 39 Fuß. Die äußern Seitenschiffe sind etwas breiter als die innern. Außer der Größe unterscheidet sie sich vom Cölner Dome dadurch hauptsächlich, daß sie ohne Querschiff angelegt ist, daß die Thürme noch aus der Übergangsperiode des romanischen und germanischen Styles stammen, und daß die Seitenschiffe nicht um den Chor des Mittelschiffes herumgeführt sind, so daß die äußern am Chorende wie in Cöln einen Kapellenkranz, die innern aber einen Umgang um den Chor bilden; sondern sie verkürzen sich gegen das Mittelschiff je um ein Fach, so daß das Mittelschiff am weitesten hinausgebaut ist, die innern Seitenschiffe um eine Säulenstellung kürzer, und die äußern wieder um ein Fach kürzer sind, als die innern.

Wenn wir mit Recht das im großartigsten reinsten Style vollendete Bauwerk des Cölner Domes als Muster der Domkirchen dieses Styles aufstellen, so dürfen

wir hierin nicht zu einseitig urtheilen, als sei nun jede Abweichung in der Anlage oder Form des Baues als Fehler zu bezeichnen. Denn bei allen Regeln in den germanischen Kirchenbauten, die sowohl durch die symbolische Bedeutung als durch den Charakter des Styls selbst gegeben sind, ist doch jeder Kunst ihre edle Freiheit zu lassen; und die Verschiedenheiten, welche sich in andern dem Cölner Dome untergeordneten deutsch-germanischen Dombauten finden, sind dann um so weniger als Fehler zu bezeichnen, wenn sie an Bauwerken sich zeigen, die, wie die Xantener Kirche, als vollendete Meisterwerke in der Blüthezeit dieses Kunststyles entstanden sind. Der Mangel des Querschiffes an dem Xantener Dome ist schon durch seine Bedeutung als Stiftskirche gerechtfertigt, indem die Kreuzesform an Stiftskirchen fast nur in romanischen Bauten sich vorfindet; aber auch in der oben bezeichneten abweichenden Bauweise des Chores, wodurch das Chorende des Mittelschiffes, als der bedeutsamste Theil in größerer Längen-Ausdehnung vor den Nebenschiffen hervortritt, hat doch das Ganze ein schönes Verhältniß, und es möchte diese Bauweise sowohl nach den Anforderungen der Kunst, wie in ihrer symbolischen Bedeutung eben so gut zu rechtfertigen sein, als die in der Regel angewandte Bauart am Chore des Cölner Domes.

Das Langhaus.

Mit ihren beiden starken kräftigen Thürmen, mit dem schön geschmückten Portale, den hochaufstrebenden Strebepfeilern, den kühnen Strebebögen, welche sich gegen das hohe über die bunte Gruppe der Seitenschiffe aufstrebende Mittelschiff anstemmen, hat die Kirche ganz

den Charakter des Großartigen, Würdigen und Himmelanstrebenden was die gothische Architektur dem Steine einzuhauchen vermochte, und von dem erhebenden Eindruck, den man sich von der Vollendung des Kölner Domes verspricht, kann man sich beim Anblicke dieser Kirche ein treues Bild machen. Eine besondere Zierde ist das künstlich gruppirte Strebepfeilerwerk, welches dem großen Bau das Ansehen der Stärke gibt, zugleich aber auch die großen Massen belebt, und den mächtigen Bau leicht zum Himmel erhebt. Dieser himmelanstrebende Charakter, welchen die germanische Baukunst ihren Gotteshäusern durch eine sinnreiche künstliche Belebung der Mauermassen zu geben wußte, zeigt sich am Xantener Dome nicht so streng durchgeführt, wie am Kölner. Hier sind nämlich die Fenster unmittelbar zwischen den Strebepfeilern und Strebebögen eingespannt, so daß die Mauer ganz verschwindet und der zwischen den Fenstern und dem geradlinigen Dachgesims übrigbleibende Mauerspiegel wird durch einen künstlichen über der Fensterwölbung bis über das Dachgesims hinausreichenden Giebel unterbrochen und gehoben. Am Xantener Dome aber ist dieser Charakter der Belebung des Mauerwerkes in sanfterer Weise gegeben, indem zwischen den Fenstern und Strebepfeilern noch ein schmaler Mauerrahmen bleibt, und über der Fensterwölbung die Mauerfläche nicht unter einem frei hervortretenden Giebel verschwindet, sondern es werden diese zwischen der Fensterwölbung und dem Dachgesimse übrigbleibenden Mauerzwickel in eigenthümlicher Weise unterbrochen. Es ist nämlich ein etwa drei Zoll aus der Mauer hervortretender Spitzbogen in der Weite von einem Strebepfeiler zum andern und in entsprechender Höhe

2 *

über der Fensterwölbung geschlagen, dessen innerer Rand mit zierlichem Laubwerk geschmückt ist; am obern Rande ist er nicht mit den gewöhnlichen Giebelblättern und in seiner Spitze mit der Kreuzblume geziert, sondern er trägt unmittelbar das noch über ihm bleibende Mauerwerk, welches ebenfalls um 3 Zoll nach Außen hervortritt, so daß der zierliche Bogen als Ausladung des obern Mauerwerkes erscheint. An der Nordseite, welche, wie am Cölner Dome in ihrem Ornamente einfacher behandelt ist, fehlt diese Laubverzierung unter dem Spitzbogen des obern vorspringenden Mauerwerkes. Die geraden Dachflächen, welche ihrem Charakter nach einer architektonischen Verzierung unfähig sind, verschwinden in ihrer Einfachheit durch die über dem Kranzgesimse vorspringenden Gallerien, die sowohl um das Hauptschiff, als auch um die Seitenschiffe herumgeführt sind. Gegen das Chorende hin wird diese luftige Dachverzierung am Hauptschiffe durch zwei hochragende mit zierlichen Spitzen gekrönte Treppenthürmchen unterbrochen, welche die Bedeutung des Chores auch nach Außen verkündigen.

Die Einzelnheiten, worin sich die Architektur des Langhauses in seinen Details von denen der früher gebauten drei äußersten Fächer des Chores unterscheidet, und am meisten in den verschiedenen Formen der kunstreich durchbrochenen Strebebögen sich offenbart, sind weniger störend, wenn sie auch das Gepräge einer spätern Bauperiode tragen, weil sich diese Abweichung nur im Ornamente zeigt, wobei die Anordnung des ganzen Baues durchaus dieselbe bleibt. Diese kleine Verschiedenheit verschwindet um so mehr, weil sie zu der dem germanischen Style bei aller Regelmäßigkeit eigen-

thümlichen Mannigfaltigkeit und gefälligen Abwechselung beiträgt.

Die Thürme.

Die beiden mächtigen Thürme, obgleich nicht ganz der Architektur der Kirche entsprechend, stören doch nicht den Eindruck des Ganzen. Durch ihr kräftiges Emporstreben, welches durch den Spitzbogen ihrer obern Geschosse noch gehoben wird, und in schlanken achteckigen Schieferspitzen sich schließt, geben sie der Kirche eine herrliche Façade. Die untersten ältern Stockwerke derselben haben allerdings noch den reinen Rundbogenstyl, geben ihnen aber in ihrem schwerfälligen Charakter eine kräftige Unterlage. Eben in diesem schweren Unterbau, aus dem sie sich allmählig leichter in Spitzbogenverzierung erheben, entsprechen sie doch, wenn auch dem Baustyle nach vorgothisch, dem Charakter der sinnreichen gothischen Architektur, welche ihre Thürme aus schwerem massigen wenig verzierten Unterbau allmählig leichter emporwachsen und endlich in schlanker Spitze verschwinden ließ. Das Leichte, Aufstrebende, welches der germanischen Architektur ihren erhebenden echt kirchlichen Geist verleiht, hat sich besonders in den Bauten der Kirchthürme vollendet. Die Thürme, zwar zunächst aus dem Bedürfniß zum Aufhängen der Glocken entstanden, wurden allmälig schon in der romanischen Architektur als wesentliche Theile der Kirche auch als bedeutungsvolle Glieder mit in den Kirchenbau hineingezogen; sie wurden aber besonders in der germanischen Kunstperiode der Höhepunkt ihres himmelanstrebenden Charakters. Hoch hervorragend aus dem Kreise der irdischen Wohnungen, starr zum Himmel zielend sollten

sie die Erhabenheit ihres Gotteshauses über alles Irdische, die himmlische Bestimmung desselben und die Wohnung des Allerhöchsten inmitten seiner Gemeinde schon von fern verkündigen. Selbst in den einfachsten Thurmbauten hat die germanische Kirchenkunst diesen Charakter durch die schlanke spitzige Form sinnreich ausgedrückt. Die geistlose unkirchliche Kunst der letzten Jahrhunderte, welche sich allenthalben auf die Vernichtung der würdigen Kirchenkunst mit ihren sinn- und geschmacklosen Werken aufgedrungen, hat mit ungeweihter Hand auch zu den Thurmspitzen hinaufgereicht, indem sie hier und da die schlanken zum Himmel ragenden Spitzen vernichtete, und den ehrwürdigen Thurmstämmen Helme, Laternen, Kronen, Pavillons, Kapseln, Zwiebelgestalten und allerlei sonderbarliche Institute aufdrückte, die oft als Verhöhnung und Beschimpfung des Ehrwürdigsten erscheinen. — Die gothische Verzierung, welche dem obersten Theile des nördlichen Thurmes durch die oben erwähnte Restauration nach dem Brandunglücke im Jahre 1372 geworden ist, macht sich gegen die übrige Thurmausstattung gar nicht auffallend, weil sie in den einfachsten Grundzügen dieses Styles, die den unmittelbaren Übergang vom Romanischen ins Germanische bilden, wohl absichtlich ausgeführt ist, und weil beide Thürme in derselben schönen Gallerie und Spitze gekrönt sind. Merkwürdig ist, daß die Thürme nicht im Quadrate gebaut sind, sondern im Rectangel, so daß die nördlichen und südlichen Seitenflächen derselben fast ein Viertel breiter sind, als die östlichen und westlichen. Bei einem alleinstehenden Thurme würde diese Rectangelform auffallend sein, und sich als ein Mißverhältniß gestalten, bei diesen neben einander gleichmäßig auffstei-

genden Thürmen fällt sie nicht auf, weil ihre längern Seiten mit der Länge der Kirche harmoniren.

Die Glocken.

Wir können die Thürme nicht verlassen, ohne ihre klingenden Bewohner zu erwähnen, besonders da die Geschichte ihres Gusses erzählt wurde. Jedoch sind die jetzigen Glocken nicht jene nach der theilweisen Einäscherung des nördlichen Thurmes im Jahre 1372 von Meister Wilhelm von Veghel und von Helmut gegossenen. Sie tragen alle eine Jahrzahl aus dem fünfzehnten Jahrhundert *).

Von allem, was die vom Geiste der Kirche beseelte Kunst des Mittelalters in so erhabenem der h. Kirche würdigem Geiste geschaffen hat, sind die Glocken besonders hervorzuheben. Ihr heller, kräftiger Klang, mit Kraft geschwungen aus dem ehernen Schlunde in einfachem Drei- oder Vierklang — in dröhnenden nachhallenden Tönen feierlich über die Gemeinde hinschallend — das ist eine Musik in ihrer einfachsten Großartigkeit, der Kirche so eigenthümlich und würdig, daß man deren Erfindung nur göttlicher Eingebung zuschreiben möchte — eine Kirchenmusik so feierlich erhebend, was ein christliches Herz empfinden, nicht beschreiben kann. Daher ist es auch zu begreifen, daß von allen Kunstleistungen, welche die Kirche des Mittelalters hervorgebracht hat, die Glocken in den letzten Jahrhunderten am meisten

*) Die Gelegenheit, das Xantener Glockengeläute zu hören, welches nur an hohen Festen vollständig gebraucht wird, wurde mir nicht gewährt, weßhalb ich eine genauere Beurtheilung desselben nicht zu geben vermag.

noch geachtet worden sind, wenn auch nicht allenthalben würdig genug behandelt. Man hört leider oft aus arger Nachläßigkeit die Glocken so bunt und jämmerlich durcheinander gestoßen, daß dieses wirre Gemurmel ebenso widerlich anzuhören, als das regelmäßige Schwingen derselben feierlich erhebend ist. Und dieselbe Verkennung der kräftig geschwungenen Glockentöne hat in neuerer Zeit vielfach den Gedanken rege gemacht, diesen kostbaren Metallguß durch einfache Stahlstäbe zu ersetzen. Abgesehen von der Kleinlichkeit dieses Glockensurrogats gegen die ehrwürdigen inhaltschweren Metallschlünde des Mittelalters kann das Anschlagen der Stahlstangen nie den vollen Glockenton ersetzen, ebensowenig wie das bloße Anschlagen der Glocken ihren wahren würdigen Ton gibt. Denn dadurch wird ein matterer, spitz abgestoßener Ton hervorgelockt. Durch das Schwingen oder das sogenannte Überziehen der Glocken geben sie allein ihren vollen, kräftigen, durchdringenden und nachhallenden Ton, und eben dadurch, daß ihr voller Ton in kräftigem Schwung durch die Lüfte gewiegt wird, erhält er seine eigenthümliche Feinlichkeit, die selbst aus weiter Ferne zu unterscheiden ist. Aus diesem in dem Charakter des Glockengeläutes selbst liegenden Grunde ist die Anwendung von Stahlstangen statt der Glocken nicht zuläßig, und nicht bloß — wie man gemeint hat — wegen einseitiger Nachahmung des Mittelalters verächtlich, sondern wegen w a h r e r Nachahmung der kirchlichen Kunst unserer Väter verwerflich, welche in ihren Kunstleistungen für die Kirche Gottes nur das Wahre und Echte kannten, und jede Täuschung und Flitterwerk für unwürdig erachteten, und die bei Verherrlichung derselben auch nicht so skrupulös in Nutzen- und Profit-Berechnung zu Werke

gingen, sondern als größten Profit die Ehre Gottes erzielten, der nur das Tüchtigste gebührt.

Das Portal.

Nächst den Thürmen fällt uns zuerst der Haupteingang ins Auge. Dieser ist nicht, wie sonst bei zweithürmigen germanischen Kirchen, in der Mitte derselben, sondern an der Südseite im ersten Fache nächst dem Thurme zwischen den beiden ersten Strebepfeilern angebracht. Zwar ist auch zwischen den Thürmen ein Portalbau zu sehen, aber vielleicht schon von Bertholdus, als er den westlichen Theil der Kirche zum Chore einrichtete, zugemauert. Man sieht hieraus, daß unsere Vorfahren bei aller schönen Harmonie an ihren Kirchenbauten doch auch mit gewisser Freiheit zu Werke gingen, und daß die Zweckmäßigkeit auch eine Richtschnur der Kunst sein konnte. Von der Westseite ist die Kirche zwar frei, hat aber keinen Zugang durch eine Straße, zur Südseite aber führt die Hauptstraße; und bei allen gelehrten Untersuchungen, warum an dieser Seite das Hauptportal angebracht sei, würde am Ende das doch der Hauptgrund bleiben, weil hierher die Hauptstraße führt. — Dieses Portal ist unstreitig seinem Style nach das letzte Bauwerk der Kirche, aber wenn auch in ausgearteteten Formen, doch mit großer Kunstfertigkeit ausgeführt, nur wegen seines zu weichen Steines verwittert, auch nicht in allen seinen Theilen vollendet.

Zu bedauern ist, daß von den zierenden Bildwerken nur vier vollendet sind — in der Mitte vor der Thürscheidung der Herr Jesus als Salvator, rechts in der ersten Nische der h. Petrus, links zuerst der h. Paulus und dann der h. Johannes — welche ihrer Vortrefflich-

keit wegen besondere Aufmerksamkeit verdienen. Sie gehören unstreitig zu den besseren ihrer Zeit. Der ernste heilige Ausdruck der Gesichter, die würdige Haltung ihrer Gestalten gehoben durch eine reine edle Gewandung, die noch frei ist von der übertriebenen Zier dieser Periode, geben den Bildern einen echt kirchlichen heiligen Ausdruck, den die feine kunstreiche Arbeit noch erhöht. — Überhaupt könnte man bei nüchterner Beschauung und Vergleichung der kirchlichen Bildwerke der germanischen Kunstperiode leicht in Versuchung gerathen, manche aus späterer Zeit den ältern aus der Periode des reinen Styles vorzuziehen. Offenbar sind die Bildwerke der frühesten Periode ihrem Geiste nach die besten, aber man findet deren weniger als vollendete Kunstwerke, wie in späterer Zeit. Gewiß ist es, daß die Feinheit und Fertigkeit der Kunstarbeit in der spätern Periode allgemeiner wurde, und die aus dieser Zeit hervorgegangenen Bildwerke im allgemeinen wenigstens mit größerer Feinheit und Fertigkeit gearbeitet sind, und weil in der ersten Zeit geringer Ausartung des Styles durchaus noch in echtem Geiste gearbeitet wurde, und die leise Abweichung durchaus nicht als geistlose Kunstfertigkeit und leere Künstelei zu bezeichnen ist, so ist nicht zu leugnen, daß der der feinen Arbeit entsprechende würdige Ausdruck der Bildwerke vielfach gelingen mußte. Wenigstens darf man den Maßstab der Ausartung des Styles, den man — zuweilen nicht ohne einige Einseitigkeit — an die Kunstwerke der germanischen Architektur gelegt hat, nicht in demselben Maße bei den gleichzeitigen Bildwerken in Anwendung bringen.

In der reichen Ausstattung der Portale der mittelalterlichen Kirchen, die im germanischen Style so herrlich

und großartig, und schon in der romanischen Bauperiode mit großem Fleiße ausgearbeitet wurden, haben unsere Vorfahren — wie bei allen kirchlichen Kunstwerken — gewiß noch einen höhern Zweck im Auge gehabt, als blos weil sie dem Blicke des Eingehenden zunächst entgegentreten. Der Eingang der Kirche, als die Scheidewand gleichsam zwischen der Welt und dem Vorhofe des Himmels, der den Christen aus der Welt Zerstreuung in die Wohnung Gottes führt, mußte als solcher auch äußerlich bedeutungsvoll erscheinen, um dem Gläubigen die Heiligkeit des Ortes an seiner Schwelle zu verkündigen. Die romanische Architektur hat daher in diesem Sinne die schräge Ausladung des Thurmgewändes in schöner Säulen- und Bogenverzierung bedeutungsvoll dargestellt, aber besonders in einem über dem Thürsturze prangenden Relief-Bildwerke seine Bedeutung vollends ausgedrückt. Die in ihren Verzierungen sinnreichere germanische Bauweise hat die Portale noch bedeutungsvoller zum Theil nach außen hervortreten lassen, und statt der romanischen Säulenstellungen die Seiten mit schönen passenden Statuen belebt, die als Thürhüter der heiligen Räume den Gläubigen mit frommen Gedanken hineingeleiten sollten Die spätern Jahrhunderte, welche die Kunst der Kirche sammt ihrer hohen Bedeutung mißkannten, haben diese sinnreich geschmückten Portale oft mit nichtssagenden geschmacklosen Tempel-Fronten ersetzt, oder dieselben sogar mit hölzernen Schoppen verdeckt, und so die herrlichen Kirchengebäude mit schlechten Hüttchen verhöhnt, bei deren Anblik man unwillkürlich an unwürdige Vergleiche erinnert wird.

Die Sakristei und der Umgang.

Im Südosten der Kirche ist die Sakristei angebaut und zwar schon im Jahre 1316, als der Chor noch nicht vollendet war, und einige Jahre später wurde auch schon an der entgegengesetzten Seite der Kirche am Umgange und am Kapitelhause gebaut. Der Umgang oder der Kreuzgang scheint übrigens von Grund aus damals aufgeführt zu sein. Das Kapitelhaus aber ruhet auf älterm Mauerwerke. Bei genauer Ansicht der untern Mauer desselben bemerkt man eine Vermauerung alter romanischer Fensteröffnungen. Diese Anbauten der Kirche und unter diesen zunächst die Sakristei, stören uns sehr nach unsern rein gothischen Begriffen. Wir haben uns — allerdings mit Recht — zur Nachahmung des mittelalterlichen würdigen Kirchenbaues die Blüthezeit vom Ende des dreizehnten bis etwa zum Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts zum Muster genommen, welche man in letzter Zeit sogar bis auf das Ende des dreizehnten Jahrhunderts allein strenge beschränken will. Wenn wir aber in der vermeintlichen reinen Gothik so weit gehen, daß wir meinen, eine echt gothische Kirche müsse in der reinsten Form, in der lautesten Harmonie, wie auf der Fabrik gegossen, wie ein präsentirender Soldat dastehen; so haben wir die echte kirchliche Kunst des Mittelalters noch nicht recht begriffen, und wir thun unsern guten Voreltern sehr unrecht, wenn wir von ihren Kirchen die Sakristei, Umgang, Kapitelhaus und sonstige zu kirchlichen Zwecken je nach der Bedeutung einer Kirche nothwendig dienenden Anbauten ohne weiters wegstreifen wollen, bevor wir deren Bedeutung kennen. Wir nehmen uns die genannte Periode zum Muster des Kirchen-

baues, und suchen mit genauer Gewissenhaftigkeit die Kunstformen dieser Zeit nachzuahmen; warum nicht auch ihre Sakristeien, Umgang u. s. w die doch auch bei vielen Kirchen, wie auch von Xanten gesagt ist, aus derselben Blüthezeit herstammen? Und wenn wir uns in den Geist der Kirche recht hineinversetzen, aus dem allein diese herrliche Kunstblüthe entstanden ist, wenn wir den Kultus und die Feierlichkeit der heiligen kirchlichen Geheimnisse zu verstehen suchen, zu deren Zweck die Kunst allein geübt wurde, so wird uns die Bedeutung der Sakristei und anderer kirchlicher Nebenbauten, wie sie der Kirche bedeutungsvoller sinnreicher Kult erforderte, reichlich einleuchten. Aber eben in dem Mangel dieser Kenntniß liegt die übereilte Ansicht von dem rein gothischen Kirchenbau. Das bloße Kunstformenstudium des Mittelalters, welches bisher vielfach nur von nicht kirchlich gesinnten oder der katholischen Kirche feindlichen Männern betrieben ist, hat uns diesen falschen Begriff von der reinen Form einer gothischen Kirche beibringen wollen. Bei neuen Plänen zum Baue von Pfarrkirchen kommen wir also mit der Anlage der Sakristei in große Verlegenheit, wissen sie nicht zu lassen, und studiren darauf, um die Harmonie des Baues nicht zu stören, diese mit in den Bau hineinzuziehen, und fragen beim Anblick alter mittelalterlicher Kirchen: Warum haben unsere guten, in der Kunst so reichen Väter diese nicht als unentbehrliche Räumlichkeit mit in die Kirche auf irgend eine passende Art hineingebaut, und sie so unpassend angeklebt? Dieses Räthsel ist aber leicht zu lösen, wenn wir die Bedeutung der Sakristei im Verhältniß zur Kirche ins Auge fassen. Die Sakristei ist ihrer Bedeutung nach ein Nebenbau, und darf als solcher nicht mit in den

Kirchenbau, selbst nicht als Kapelle, hineingezogen werden. Die Kirche selbst ist die Wohnung des Allerhöchsten, der Ort des heiligsten Opfers, der Brunnen der heil. Sakramente, der Ort der Verkündigung des heil. Evangeliums, der Ort der Verehrung Gottes, und selbst die Nebenkapellen haben wenigstens ausschließlich den Zweck der Verehrung Gottes. Zur Vorbereitung aller heiligen kirchlichen Handlungen und der damit verbundenen Feierlichkeiten ist die Sakristei die Rüstkammer, armarium im Mittelalter genannt, und gehört als solche neben der Kirche. Diese Nebenbedeutung der Sakristei hat die mittelalterliche durchaus symbolische Bauweise nicht allein dadurch ausgedrückt, daß sie die Sakristei nebenan baute, sondern ihr auch eine einfachere architektonische Form gab Darnach ist es ein arger Verstoß gegen den Geist der rein gothischen Architektur, wenn wir bei Neubauten gothischer Kirchen die Sakristei auf irgend eine Weise in die Kirche hineinzusetzen suchen, und es ist aus diesem einfachen Grunde ein Fehler im neuen Kölner Dombau, daß man *an der* Ostseite des nördlichen Querschiffs einen Abschlag angebracht hat, der zu einer Sakristei dienen soll, aber auch schon deßwegen zu diesem Zwecke nicht tauglich ist, weil er durch mehrere Fenster von der Kirche aus erleuchtet ist, und folglich alle Zurüstungen und Gerede der Küster und vergeßlicher Chorknaben von der Kirche aus gehört werden können. So ließe sich in allen sonstigen Anbauten bei Kapitelskirchen, und vorzüglich bei Klosterkirchen ein besonderer Zweck nachweisen, weßhalb sie als solche unmittelbar an der Kirche stehen. Ohne der Kürze wegen über die Bedeutung dieser einzelnen Nebenbauten bei Kloster- und Kapitels-Kirchen einzugehen, müssen wir

sie aus der Thatsache ihres Daseins rechtfertigen Unsere Väter haben die Kirche nie so isolirt gekannt ohne diese wesentlichen Nebenbauten, denn sie sind oft in der besten Kunstperiode mit dem Kirchenbau zugleich aufgewachsen, und zwar so, daß selbst der Kirchenbau auf deren Anbau eingerichtet ist, wie z. B. die Nordseite der schönen rein gothischen Liebfrauenkirche in Münster. Und eben über die Xantener Kirche haben wir noch ein positives Zeugniß in einer Urkunde vom Jahre 1316, worin die Sakristei als Theil des Neubaus der Kirche mitbegriffen und von demselben die sinnreiche Bezeichnung decentia claustralis gebraucht wird; ein Ausdruck, der uns handgreiflich beweiset, in welcher Weise die alten echt kirchlichen Künstler ihre Gotteshäuser mit ihren wesentlichen Anbauten als ein Ganzes ansahen*).

Die Kirche des Mittelalters, in ihrer Kunst überall ihren Geist symbolisch ausprägend, hat auch in dem Anhang der Gebäulichkeiten der Klöster und Kapitel die symbolische Bedeutung dieser mit ihr unmittelbar verbundenen Korporationen sinnreich ausgedrückt. Wer aber dem Mönchthum der Kirche feind ist, und sich darüber

*) Diese Urkunde vom Jahre 1316 ist eine Schenkung des damaligen Propstes Philipp, wodurch er zum Neubau der Sakristei einen Theil des Hofraums seiner Kurie absteht und unter andern sagt: Cum propter extensionem curiae domus propositurae nostrae fabrica ecclesiae nostrae Xantensis, quoad illam partem lateralem, qua sacristia cum connectenda sibi capella nunc ponenda est, praepediretur, et ob novum opus processionis solemnis festorum praecipuorum nimis angustiaretur transitus, et d e c e n t i a e c l a u s t r a l i s deformaretur aspectus, permittimus etc.

schon weit erhaben dünkt, ehe er's verstanden hat, muß auch folgerecht in der einseitig aufgefaßten mittelalterlichen Bauformenweise, ohne die Seele derselben, den Geist der Kirche, zu kennen und zu ahnen, diese Bauten als böse Auswüchse wegstreichen.

Hiermit sollen durchaus nicht alle An- und Nebenbauten der Kirchen gerechtfertigt sein, besonders nicht die schlechten Anhängsel der spätern Jahrhunderte, und seien es auch Pfarrwohnungen, Schulen und Küsterwohnungen, zwischen denen man die Kirche oft kaum herausfinden kann. Nur diejenigen Bauten, welche die mittelalterliche Kunst als wesentliche Nebenbauten in kirchlichem Style angebaut hat, müssen wir den Kirchen lassen, und bei Neubauten nachahmen, wenn wir anders unsern Vätern im rechten Geiste folgen wollen.

---

2. Das Innere der Kirche.

Dem herrlichen Äußern der Kirche entspricht ganz das Innere derselben, und dieses ist überhaupt als eine besondere bisher auch in der romanischen Kunst noch nicht ganz erreichte Vollkommenheit der germanischen Architektur zu bezeichnen, die äußere Herrlichkeit des Baues mit der innern durchaus entsprechend zu vereinigen. Die Zeichen der verschiedenen Bauperioden verschwinden im Innern fast ganz, und ist kaum noch in dem Fensterstabwerk und in den Gewölberippen eine von dem reinen Style wenig abweichende und ausgeartete Form bemerkbar, und sie präsentirt sich so als ein harmonisches Ganzes. Zwar ist der Unterbau der Thürme in den Nebenschiffen ganz in einem trefflichen Bauwerke

des romanischen Styles ausgeführt. Indessen stört diese Verschiedenheit nicht den Totaleindruck des Ganzen, weil diese Räume der Kirche zum Theil auch durch die innere Thurmmauer von der Kirche getrennt als ein für sich bestehender Theil erscheinen, der mittlere Hauptheil aber, welcher nicht allein die Weite des Mittelschiffes der Kirche hat, sondern dessen Gewölbe auch zu der Höhe des Kirchengewölbes hinaufgezogen ist, und dessen äußere Seite ganz durch das schöne große germanische Façadefenster eingenommen wird, hat nur noch in dem Pfeilerwerke eine Erinnerung an den frühern romanischen Bau *). Die schön gruppirten Säulenbündel, die, zwar die Fülle der Kraft andeutend, dennoch die Masse durch ihre leicht aufstrebende Gruppirung verleugnen, das hochragende kühn aus ihnen sich entwickelnde Gewölbe, die schöne Laubkrönung der Kapitälchen, vor allem das unter den Fenstern des Mittelschiffes herumlaufende Laubgesimse, welches mit der darüberstehenden Gallerie die Mauermasse verziert und verschwinden macht, die in ihrem Stabwerk schön gekrönten Fenster, vorzüglich die hohen prachtvollen Chorfenster und das entsprechende herrliche Portalfenster, die noch vielfach erhaltenen Bruchstücke der Glasmalerei und der noch nicht durch den Weißquast übertünchte Farbenton des Innern — alles dieses gibt

*) Eine germanische Gallerie oder Brustlehne, welche sich vor dem untern Ende des großen Westfensters hinzieht, ist deswegen bemerkenswerth, weil man von da aus eine schöne Ansicht der inneren Herrlichkeit der Kirche hat. Diese kleine Empore, welche durch die etwas vorspringende Gallerie vor dem Fenster gebildet wird, scheint auch ihre Bedeutung gehabt zu haben, vielleicht für einen Chor des Volksgesanges.

der Kirche einen geheimnißvollen heiligen himmelerhebenden Eindruck, wie ihn unsere Vorfahren in ihrer Bauweise und Ausstattung derselben so wunderbar zu schaffen wußten, wodurch dann diese Kirche vor allen übrigen, die entweder im Mangel der großartigen Architektur, oder aber meistens in der Entstellung durch die letzten Jahrhunderte ihren Charakter verleugnen, geeignet ist, uns den Eindruck eines würdigen mittelalterlichen Gotteshauses zu geben. Es ist nicht allein die Großartigkeit des Baues, welche imponirt, sondern auch besonders seine Ausstattung und Beleuchtung in würdiger entsprechender Weise. Die genannten Jahre der Unfruchtbarkeit, die in Unkenntniß der Bedeutung der Kirchen ihrer Voreltern so Vieles zum Verderben derselben hineingepfuscht, haben in keiner Weise dem richtigen kirchlichen Kunstgeschmack mehr Hohn gesprochen, als eben in der sinn- und geschmacklosen Übertünchung des alten Schmuckes und in der unsinnigen Zerstörung und Vermauerung der alten allein passenden Beleuchtung, so daß sich die durch beides hervorgezauberte Pracht der mittelalterlichen Kirchen nirgends, in einzelnen traurig vernachläßigten Fragmenten nur noch in sehr wenigen, in unserer Diöcese wahrscheinlich nur in Xanten findet. Und allein deswegen, weil noch so manches von der innern Herrlichkeit und Beleuchtung der Kirche erhalten worden, ist sie merkwürdig und sehenswerth, um durch deren Betrachtung wenigstens die ganz verlorengegangene Idee einer würdigen Behandlung des Innern unserer Kirchen wiederzugewinnen. Deshalb möchte es an der Stelle sein, hier auf das Hauptsächlichste aufmerksam zu machen.

Über die Beleuchtung der Kirche.

Einen besonders erhabenen Eindruck haben die Alten ihren Gotteshäusern durch das herrliche Fensterwerk gegeben, und zwar nicht sowohl durch die Anordnung und den Bau derselben, als vorzüglich durch ihre Glasmalerei.

Hinsichtlich ihrer Anordnung bemerken wir an allen Kirchen der germanischen Bauperiode, daß die Chorrundung am reichsten mit Fenstern geziert ist, so daß zwischen ihnen nur das schmale Mauerwerk zur Anlehnung der Strebepfeiler als Zwischenraum, gleichsam nur als einfassender Rahmen übrig bleibt, und gegenüber an der Westseite finden wir ein großes Portalfenster zwischen den Thürmen oberhalb des Portales, welches nicht allein in einem prächtigen Stabwerk der äußern Façade eine Zierde sein sollte, sondern auch in seiner Größe den Zweck bedeutender Beleuchtung hatte. Und was die germanische Architektur auf diese Portalfenster gehalten hat, das beweisen viele einthürmige Kirchen, wie zu Bocholt, Lüdinghausen, Emmerich, Calcar, in Cöln in St. Severin, in Duisburg in der Salvatorkirche 2c., an denen der Thurm mit in die Kirche hineingebauet ist, so daß er in der Kirche auf zwei Pfeilern ruht, und das Gewölbe unter demselben in gleicher Höhe des Kirchengewölbes hinaufgezogen ist, und so ein grosses Façadefenster über dem Westportale seinen Platz fand. Gewiß ist die Erleuchtung der Kirche durch ein solches Prachtfenster der Hauptgrund dieser Weise des Thurmbaues gewesen. Durch diese Anordnung der Fenster fiel das Hauptlicht zunächst von Osten in die Kirche, welches, abgesehen von seiner symbolischen Be-

deutung, auch am zweckmäßigsten war, weil der in der Kirche Betende seinen Blick zum Altare nach Osten wendet. Mit diesem reichen Lichte korrespondirte das von Westen her durch das große Façadefenster fallende Licht, so daß auf diese Weise die Kirche von Osten nach Westen der Länge nach beleuchtet wurde. Daß durch solche Beleuchtung am besten das Großartige und Herrliche der geheiligten Räume hervortritt, und die so erhellte Kirche am meisten imponirt, davon kann man sich überzeugen, wenn man in ein Gotteshaus tritt, wo diese ursprünglich so sinnreich angeordnete Beleuchtung noch nicht vermauert oder vorgebaut ist, vielleicht in unserm Bisthum in Xanten allein. Alle übrigen Kirchen haben mit wenigen Ausnahmen in den letzten Zeiten die traurige Schmach erdulden müssen, daß durch die hohen, oft in mehreren Stockwerken kolossal aufgethürmten Hochaltarwerke die Chorfenster verdeckt, verhängt oder gar zugemauert worden, und die Portalfenster — wo diese in größeren Kirchen vorhanden sind — durch die *ausgedehnten* Orgelwerke mit ihren weitschreitenden *Bühnen* verdeckt sind, wodurch denn unsere Kirchen jetzt allgemein das Licht nur durch die Seitenfenster erhalten, welches durch die Beraubung ihrer ursprünglichen Malerei noch greller wird. Dieses von der Seite durch je ein Fenster in je ein Fach fallende Licht gibt der Kirche eine getheilte kleinliche Beleuchtung, wodurch sie niemals so in ihrer ganzen Herrlichkeit und Großartigkeit imponiren kann, als durch die alte Hauptbeleuchtung von Osten nach Westen.

Über die Glasmalerei.

Wenn wir die Kunstleistungen des Mittelalters in ihren Kirchen bewundernd anstaunen, und ihre herrlichen Schöpfungen nur begreifen und erklären können, weil sie eben als Kunst der Kirche vom heiligsten Eifer geleitet wurde, so fordert uns besonders jene Kunst zur Bewunderung auf, die auch die Lichtöffnungen zu beleben wußte, und zwar in einer Weise, wodurch nicht allein der Fensterschmuck die ganze innere Herrlichkeit erhöhete, sondern auch die Kirche in eine wunderbare Beleuchtung gezaubert wurde, daß sie wahrhaft ein Vorhof des Himmels war. Die Beleuchtung der Kirche war hiermit sehr sinnreich so beschaffen, daß sie die Kirche genugsam erhellte, doch aber wieder von der Welt ganz abschloß. Dem hinlänglich erhellten Auge des Andächtigen wurde der störende Blick in die Außenwelt ganz abgeschnitten. Dieser nothwendige, in den neuen modernen Kirchenbauten ganz verfehlte Zweck, dem Blicke der Andächtigen die Aussicht in die Außenwelt zu nehmen, ist schon in der Architektur selbst gegeben, indem auch in den niedrigsten Seitenschiffen und Kapellen der Anfang der Fensteröffnungen über den Standpunkt des menschlichen Auges erhöht ist; damit aber die Welt gar nicht durchscheine, und der geheiligte Raum ganz davon abgeschlossen sei, wurden die Fenster mit würdigem Farbenschmuck ausgestattet, so daß nun dem Blicke des Gläubigen anstatt der Welt-Gegenstände nur kirchlicher Schmuck oder heilige Bildwerke entgegentraten. Vor allem aber wurde durch diese Fensterbemalung dem Gotteshause ein so wunderbares Helldunkel verliehen, wo-

durch es zu einer eigentlichen Vorhalle des Himmels umgeschaffen war.

Diese feierliche Beleuchtung der Kirchen kennen wir nicht mehr, weil die unfruchtbaren Jahre diese vor allem verzehrt haben, und wir kaum ihren Werth noch zu schätzen wissen. Die Xantener Kirche läßt uns in den noch erhaltenen Bruchstücken in schwachem Abglanze früherer Herrlichkeit die Bedeutung des alten kirchlichen Fensterwerkes wieder empfinden. Der Mangel dieses schönen Glaswerkes an unsern Kirchen muß uns jetzt um so mehr auffallen, weil die Kunst, durch Glasfenster unsere Wohnungen zu zieren in den letzten Zeiten bedeutend gestiegen ist. Man sieht jetzt in den unbedeutendsten Häusern große und reine Glasfenster, und der schlechte Ersatz des schönen Glaswerkes unserer Kirchen, das kleinliche aus schlechten vierkantigen in Blei zusammengefügten Glasstückchen bestehende Fensterwerk tritt jetzt als verächtlich in den Hintergrund. Unsere Kirchen müssen jetzt die Schmach erleben, durch schlechtes längst abgedanktes Glaswerk erleuchtet zu werden, was der einfache Landmann an seinen unbedeutendsten Nebengebäuden nicht mehr duldet. Freilich ist bei Erneuerung des kirchlichen Glaswerkes an keine moderne tischgroße Scheiben zu denken, auch möchte die Erneuerung durch Glasmalerei in der alten echten Herrlichkeit bei dem jetzt noch wenig angeregten Eifer für die Herrlichkeit des Gotteshauses vielfach an dem kritischen Kostenpunkt scheitern, aber bei nothwendiger Erneuerung des Glaswerkes könnte man doch leicht die geringe Mühe anwenden, und das Glas in passenden Linienzeichnungen einsetzen, so daß es, in bestimmtem Dessin einge-

fügt, sich wie ein Teppich zwischen dem gothischen Stabwerk ausspannte.

Die Bruchstücke der Xantener Glasmalereien, die sich am meisten noch in den Chorfenstern und an der Nordseite finden, sind aus verschiedenen Perioden entstanden. Die ältesten zeigen in ihren Bildwerken und Ornamenten noch den romanischen Charakter. Ob diese nun noch aus der ältern Kirche stammen, und in der neuen benutzt sind, oder ob sie gleichzeitig von einem Meister gemacht sind, der noch nicht den neuauflebenden germanischen Kunststyl — der überhaupt in seinen Einzelnheiten sich erst später ausbildete — ganz erfaßt hatte, möchte schwer zu entscheiden sein. Sie befinden sich in dem untern Theile des mittleren Chorfensters hinter dem Altare. So viel sich aus ihnen noch erkennen läßt, stellen sie in einzelnen kleinern Gruppen verschiedene Momente aus dem Leiden Jesu Christi dar. Und wahrscheinlich bestand das ganze Fenster in solchen einzelnen Darstellungen aus dem Leben und Leiden des Herrn. Im obern Theile dieses Fensters sind die fehlenden Stücke durch ein Bild des Gekreuzigten aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ersetzt. Gleichzeitige Bruchstücke von Heiligenfiguren finden sich in den beiden nächsten Seitenfenstern. Selbst aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts enthalten diese Chorfenster einzelne kleinere Malereien. Die obern Chorfenster zeigen fast keine Spur mehr von Glasmalerei. Zu den ursprünglichen Glasfenstern gehören auch die Reste der beiden letztern Fenster des äußern nördlichen Seitenschiffes. Sie sind in derselben Weise angeordnet, wie die Chorfenster des Cölner Domes. Das untere Drittel stellt einzelne Heiligen mit farbigen Baldachinen gekrönt dar.

durch gegen das übrige absticht, und dem unbefangenen Beschauer muß diese spätere Gesimsverzierung schöner ins Auge fallen, als die alte früh-germanische. In ähnlicher Weise ist auch das sehr verwitterte Dachgesims am Äußern der Kirche geziert. Bei näherer Ansicht dieser ältern Gesimsverzierung vermißt man noch ein bestimmtes dem Style konventionelles Gepräge. Man sieht in diesem Laubwerke — wie auch an den gleichzeitigen Sedilienthrönchen und andern Einzelnheiten — zum Theil noch den Kampf mit den spät-romanischen Laubverzierungen, zum Theil etwas ganz Natürliches. Und den einseitigen Liebhabern des früh-germanischen Styles müssen wir doch gestehen, daß, wie überhaupt ein Kunststyl sich in seinen Einzelnheiten etwas später ausbildete, auch bei den früh-gothischen Bauten im reinsten Style, selbst den Cölner Dom nicht ausgenommen, in wenigen Einzelnheiten noch ein Anklang ans Romanische bemerkbar ist. Dieses dürfte bei der Nachahmung des reinen gothischen Styles seiner ersten Blüthezeit wohl zu beachten sein. So eigenthümlich und selbstständig sich auch dieser herrliche Baustyl präsentirt, so hat er doch aus dem Romanischen seinen Ursprung genommen, und diese Entwicklung aus dem Romanischen ist besonders in den frühern germanischen Monumenten in England und Frankreich zu bemerken, an denen außer andern romanischen Elementen besonders das Ornament fast ganz den Charakter dieses Styles trägt. In Deutschland trat der germanische Styl etwas später und selbstständiger auf, indessen läßt sich der Kampf mit dem Romanischen auch in den frühesten gothischen Bauten, deren sich freilich wenige finden, z. B. in der Liebfrauenkirche zu Trier, in der Elisabethkirche zu Marburg, im Münster-

lande in der Pfarrkirche zu Stromberg und in der kleinen Kirche zu Ahlen, deutlich erkennen. In den beiden letztgenannten Kirchen tragen unter andern das runde Stabwerk in den Fensterverzierungen, die runden Sockel der verzierenden Säulchen, vor allen die Kapitälchen derselben fast ganz den Charakter des spät-romanischen Styles, obgleich der Bau selbst durchaus ganz nach germanischen Prinzipien aufgeführt ist. Und demnach ist es nicht zu verwundern, wenn in den zunächst aufgeführten rein germanischen Bauten, wie im Cölner und Xantener Chore, noch irgend eine, wenn auch schwache Andeutung des Romanischen in den Verzierungen bemerkbar ist. Es ist in dem zum Theil nach dem Romanischen gebildeten, zum Theil mehr natürlichen Laubverzierungen noch ein gewisser Kampf nach einem bestimmten Gepräge ersichtlich; wenigstens wird eine durchgreifend rein konventionelle Form derselben vielfach noch vermißt.

Aus den schlanken Pfeilern entspringen die Gewölberippen, welche im ältern Theile der Kirche sich ohne weitere Verzierung im Scheitel des Gewölbes durchschneiden, in der übrigen Kirche aber von dieser einfachen Form etwas abweichen, indem sie in ihrem Zusammenstoßen ein Quadrat bilden. Die Verbindungspunkte der Rippen sind durch sehr gefällige Laubverzierung ausgezeichnet. Die Quadrate des spätern Gewölbes über dem Mittelschiffe sind noch in ihrer vordern und hintern Ecke mit besonderer eigenthümlicher Auszeichnung geziert. Es sind Engel mit den verschiedenen Leidenswerkzeugen des Herrn. Diese Gewölberippen sind eine besondere Eigenthümlichkeit der emporstrebenden germanischen Architektur. Nicht allein durch den

Spitzbogen ist dem Gewölbe ein erhebender Charakter gegeben, sondern besonders durch das Hervortreten der Gewölberippen, welche dasselbe beleben und als kühne Träger desselben erscheinen, zwischen denen die eingespannten Gewölbekappen als leichte Mauermasse verschwinden. Die spätere in der Überladung des Ornamentes ausschweifende Periode hat auch in der künstlichen Konstruktion der Gewölberippen eine besondere Zierde gesucht, wodurch aber der hochstrebende Charakter des Gewölbes verschwindet. Und beim Überblick eine Reihe auf einanderfolgender reich verzierter Gewölbeblasen, wie in dem Langhause einer gothischen Kirche, geräth das überreiche Ornament in Verwirrung. An und für sich ist dies Gewölbe-Ornament der spätern Periode oft mit großer Schönheit ausgeführt, und daher macht es in einzelnen für sich abgeschlossenen Kapellen und ähnlichen Anbauten, die nur von einer Gewölbeblase bedeckt sind, einen lieblichen Eindruck. Demnach möchte die schöne Verzierung, welche die Gewölbeblase zwischen den Thürmen krönt, hier wohl an ihrer Stelle sein, weil dieses doch immerhin, auch als Fortsetzung des Mittelschiffes, ein für sich bestehender abgesonderter Theil der Kirche ist. So findet man denn auch diese reichliche Gewölberippen-Verzierung am meisten bei solchen Einzelgewölben angewandt, wie z. B. in den Gewölben unter den Thürmen, in Sakristeien oder besonders angebauten Kapellchen.

Die Bildwerke.

Die Bildwerke dieser Kirche sind, wie der Bau selbst, aus verschiedenen Perioden hevorgegangen. Die ältesten schmücken die Pfeiler des frühesten Chorbaues

und den obern Theil der Chorschranke. Ihr einfacher würdiger Charakter, wobei man jedoch die Feinheit der Ausführung in etwa vermißt, beweiset ihren gleichzeitigen Ursprung mit dem ältesten Bau. Sie stellen verschiedene Heiligen dar, unter diese die Patrone der Kirche, den h. Victor und die h. Helena. Die beiden letzten Pfeiler nächst dem Hochaltare sind außer den beiden Statuen, welche, wie die übrigen, an der innern Seite derselben stehen, auch an der einen Seite zum Altare hin mit solchen Standbildern geziert. An der Evangelienseite sind diese beiden Bilder etwas zusammengerückt, so daß sie sich umfassen, und stellen so in eigenthümlicher Weise die Heimsuchung Mariä dar. Eine bestimmte fromme Grundidee, wornach die damalige echt kirchliche Kunst diesen verschiedenen Bildwerken im Chor und um den Altar ihren Rang gab, möchte hier schwer aufzufinden sein, da sie Heilige verschiedener Art darstellen. Indessen läßt sich in den vier Bildwerken des spätern Chorbaues nächst dem Letter, welche die vier h. Kirchenlehrer abbilden, die Beziehung zum Ambo, der Stätte der Verkündigung des göttlichen Wortes, nicht verkennen.

Die Pfeiler mit heiligen Bildwerken in lebensgroßer Skulptur zu schmücken, ist eine herrliche Zierde der gothischen Kirchen. In einer passenden Höhe, wodurch ihr überirdischer Standpunkt angedeutet wird, und von wo aus sie zu gleicher Zeit auf den andächtigen Beschauer den würdigsten Eindruck machen, stehen sie als hehre Gestalten auf einem reichverzierten Fußschemel, gekrönt mit einem zierlichen hochragenden Thrönchen. Ihre schlanke edle Gestalt, in ruhiger würdiger Haltung, mit ernstem heiligen Gesichtsausdruck haben sie einen

Charakter der Heiligkeit, den die vollendetsten Kunstleistungen älterer und neuerer Zeit bei all ihrer Vollkommenheit dem Steine nicht einzuhauchen wußten; einen Geist der Heiligkeit, der selbst den unvollkommnen Kunstwerken damaliger Zeit den besten neuerer Periode unbedingten Vorzug gibt. Und eben diese kirchlichen Bildwerke der germanischen Periode geben uns einen schönen Beweis, daß der kirchliche Geist der echt christlichen Künstler ihren Kunstwerken allein ihre Bedeutung zu geben vermag, wohingegen die spätern im antiken Geiste gearbeiteten Kunstprodukte in dem Mangel des kirchlichen Kunstgeistes auch in ihren allerchristlichsten Darstellungen nur die vollendete Naturschönheit als höchstes Ziel erreichen konnten.

Um überhaupt die Skulpturen und Malereien des Mittelalters recht zu verstehen und zu würdigen, ihre Darstellungsweise richtig zu erklären, müssen wir uns möglichst auf den Standpunkt des damaligen kirchlichen Kunstgeistes versetzen, und dürfen sie durchaus nicht nach unsern Kunstbegriffen beurtheilen. Denn *seitdem* die antike Kunst wieder auflebte, galt die Darstellung des Ideales der Natur als höchstes Ziel der Kunst, und so konnte ein höherer kirchlicher Zweck der übersinnlichen Erhebung nicht vollständig mehr erreicht werden, weil ja die Natur bei ihrer Schönheit zugleich auch das Element des Bösen in sich trägt. Und dieser Zweck mußte sich um so mehr verlieren, je mehr sich die Kunst in dieser Naturnachahmung vollendete, so daß wir jetzt nur noch die Kunst als Kunst, als solche an und für sich, kennen, gleichgültig, für welche Darstellung, für welchen Zweck sie dienen mag. Wenn ein Kunstprodukt der Malerei oder Skulptur nur als solches voll-

endet ist, so ist dem modernen Kunstsinne vollständig genüge geleistet.

Die mittelalterliche Kunst aber war eine kirchliche Kunst, nur Kunst in ihrem Zwecke der h. Erbauung und selbst der Belehrung des gläubigen Volkes. Dieser h. Zweck war die Seele der mittelalterlichen Skulptur und Malerei. Ihre Darstellungen mußten offenbar auch natürlich sein, indessen konnte sie sich das Ziel nicht stecken, die ihrem Zwecke zum Theil feindliche Natur als solche zu idealisiren, sondern ihre Aufgabe war eine weit höhere und schwerere, nämlich durch natürliche Darstellungen das Übernatürliche und Übersinnliche auszudrücken. Und diese viel bedeutendere Aufgabe hat die mittelalterliche Kunst trefflich gelöset. Wenn wir ihre Werke von diesem allein gültigen Standpunkte aus betrachten, werden wir sie nicht nur von manchen nach unserm Kunstsinne vermeintlichen Fehlern freisprechen, sondern sie werden uns in ihrer Weise selbst bewunderungs- und ehrwürdig erscheinen.

War nun der Hauptzweck der kirchlichen Skulpturen und Malereien die Erbauung, so fordert dieses Ziel, daß allen Darstellungen ein heiliger Ernst gegeben wurde, und das Natürliche als solches seine Bedeutung verlieren mußte. Daher rechtfertigen wir die ernste ruhige Haltung der h. Figuren, und bei dargestellten Handlungen die Vermeidung aller heftigen Bewegung, weßhalb man in schiefer Auffassung diesen Kunstwerken mit Unrecht eine gewisse Steifheit vorwirft. Vor allem aber spricht sich dieser ehrwürdige Charakter in den Gesichtsausdrücken aus, dessen redende Gemüthsbewegungen nicht heftig und leidenschaftlich, sondern sanfter und doch viel tiefer und heiliger sind. Weil das Natürliche als

solches bedeutungslos war, so erklären wir hieraus leicht den Mangel des Hintergrundes in den Gemälden. Ihr strahlender Goldgrund gibt den h. Figuren und Darstellungen ihren überirdischen Glanz. Der Hintergrund der späteren Malereien ist aus diesem Grunde sehr beschränkt und doch immer in bedeutungsvoller Weise bezeichnet. — Des erbauenden Charakters wegen mußte offenbar die Natur insofern verleugnet werden, als sie irgendwie anstößig, sinnlich und dem Eindruck des Heiligen hinderlich sein konnte. Gerade in der großen Züchtigkeit der kirchlichen Kunst, in der Vermeidung des Nackten, wird sie uns besonders ehrwürdig. Die erbauende Kunst hat es verstanden, durch eine edle, reiche und prächtige Gewandung den heiligen Figuren einen hehren übersinnlichen Charakter zu geben, der durch einen entsprechenden ernsten heiligen, aber nicht sinnlich schönen und reizenden, Gesichtsausdruck erhöhet wird.

Der zweite Hauptzweck neben der Erbauung war die Belehrung durch kirchliche Bildwerke. Durch diese sehr sinnreiche Unterrichtsweise des Mittelalters, durch eine erklärende und deutliche Darstellungsweise ihrer Bilder, hat die Kirche damals den Buchstaben-Unterricht des gläubigen Volkes nicht allein ersetzt, sondern dieser lelendige Unterricht mußte um so eindringlicher sein, weil das Interesse für die Kunst der Kirche groß und allgemein war. Daher die große Deutlichkeit aller Darstellungen der h. Schrift und der Geschichte der Heiligen, welche nach unsern feingebildeten Kunstbegriffen oft nicht ästhetisch genug sein will. Daher die erklärenden Symbole aller h. Bildwerke, wodurch der Herr in seinen verschiedenen Darstellungen, die h. Jungfrau, die h. Apostel und Evangelisten, Märtyrer und alle übrigen Hei-

ligen durch verschieden beigegebene Embleme, die zugleich an ihre Geschichte erinnerten, dargestellt und erklärt wurden, deren Verständniß uns jetzt fremder ist, als die Bedeutung der heidnischen Mythologie. Aus diesem Zwecke der Belehrung erklärt sich, daß in den Altarschnitzwerken und den Gemälden die Geschichte des Herrn oder seiner Heiligen oft in verschiedenen Scenen neben einander dargestellt ist, damit dem frommen Beschauer die ganze heilige Geschichte vor die Seele geführt würde. Unserm naturphilosophischen Kunstsinne muß freilich eine solche Darstellungsweise als widersinnig erscheinen, aber für den Zweck des Unterrichtes ist sie vor allem geeignet. In diesen in einem Bilde unmittelbar neben einander stehenden Geschichtsscenen wurde dem gläubigen Volke die h. Geschichte im unmittelbarsten Zusammenhange vorgestellt, wie dieses in mehreren einzelnen getrennten Bildwerken niemals so gut erreicht werden konnte. Eben so begreift man aus dem Zwecke der Belehrung den sogenannten Anachronismus der kirchlichen Bildwerke, wodurch nämlich zur Deutlichkeit ihrer Auffassung die h. Figuren in zeitgemäßem Prachtkostüm abgebildet wurden. Der Herr, die h. Jungfrau und seine Apostel tragen Prachtgewande, wie sie der Künstler damals vor Augen hatte. Die Priester und Bischöfe erscheinen in Meßgewändern und Feierkleidern, mit Mitra und Stab, wie sie damals in den Kirchen gebraucht wurden, alle Embleme der Heiligen, alle Geräthe und sonstige Beiwerke sind ganz in dem Style der damaligen Zeit gebildet und gemalt. In den letzten Zeiten der mittelalterlichen Kunst am Ende des fünfzehnten und zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts artete diese anachronistische Darstellungsweise in

Skulptur und Malerei aus, indem sie eine gewisse Lieblingsmanier der damaligen Bildhauer und Maler wurde. In den Bildern dieser Zeit ist oft zu viel Fleiß auf den zeitgemäßen Ausdruck verwandt worden, so daß oft das Edle und Heilige derselben in den Hintergrund tritt. Sie offenbaren sich zuweilen — selbst die fleißig gearbeiteten Gesichter nicht ausgenommen — als ein geschmeicheltes Conterfei der damaligen Zeit, selbst mit satyrischen Anspielungen auf dieselbe. Freilich ist diese anachronistische Bildnerei von der hochgelehrten Kunst der letzten Zeiten oft als dumme Unkenntniß der Geschichte aufgefaßt worden, indessen sind diese bildenden Künstler doch noch so viel klüger gewesen, als die Meister der klassischen Kunst, daß sie ihre Werke dem Volke verständlich machten, während jene in der skrupulösen Nachäffung des Heidenthums dem Volke unauflösbare schmutzige Räthsel vor Augen stellten. Trotz dieser ihrer kirchlichen Einfalt wollen wir uns gern noch von ihnen belehren und unterweisen lassen; besonders wenn wir um echt kirchliche Prachtgewande und Geräthe verlegen sind, uns ihre getreuen bildlichen Darstellungen gern zum Muster nehmen, weil die wirklichen Muster vielfach der ultraklassischen Kunst haben weichen müssen. Überhaupt war es die Absicht der mittelalterlichen Kirchenkunst nicht, in ihren Werken einzelne Kunstleistungen als solche den Kunstverständigen hinzustellen, sondern im allgemeinen jedem Gläubigen einen erbauenden Eindruck zu verleihen. Damit nun aber die Kunst, besonders die Skulptur, den h. Zweck der Erbauung erfüllte, mußte sie in einem Charakter auftreten, wodurch sie auf jeden, selbst den ungebildetsten Menschen, einen mächtigen Eindruck machte. Und diesen Charakter hat sich die

Kunst zu geben gewußt in ihrer herrlichen Gold= und Farbenpracht, so daß sie in ihrem schönen Glanze auf jeden unbedingt imponirte. Nach moderner Kunstansicht, wornach wir ein Kunstwerk rein als solches nur ansehen, und folglich alle Zweige der Kunst, wie Skulptur und Malerei für sich strenge auseinander gehalten werden, muß die Polychromie einer Skulptur nach mittelalterlicher Kunstweise fast als ein Pfuschwerk beider Künste erscheinen.

Die Bildwerke an den Pfeilern des Mittelschiffes sind zum größten Theile nicht mit dem Bau gleichzeitig verfertigt, sondern drei derselben, welche die h. drei Könige vorstellen sollen, sind aus der Zeit jenes traurigen Kunstverfalles, wo sich die Renaissance in ihrem ersten plumpen Auftreten bereits geltend macht; daher fehlt diesen Statuen der edle Charakter eines kirchlichen Bildwerkes, die Würde des Heiligen. Ihre halb in Renaissance, halb in Gothik gepfuschten Kragsteine und Baldachine geben ihnen einen dem Geiste der Kirche widersprechenden Charakter. Eine Ausnahme macht das Muttergottesbild, welches den letzten nördlichen Pfeiler ziert, der das Thurmwerk vom Langhause scheidet. Dieses Bild hat schon einige Überladung in der Gewandung, die Manier der spätern Gothik, ist doch mit Kunst ausgeführt, und hat immerhin noch den edlen Charakter eines kirchlichen Bildwerkes. Der kunstreich durchbrochene Baldachin desselben ist zu hoch hinaufgeführt, und ein gleichzeitiges Produkt des spätern ornamentischen Styles, etwa aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

8. Die Altäre und das übrige Ameublement der Kirche.

Der Hochaltar.

Der Hochaltar ist ein großer Altarschrein aus der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts. Seine Anordnung ist zwar noch ganz in der Weise der frühern Altarwerke, aber die Ausführung ist durchaus im Style der ersten Renaissance-Periode. Sein Schnitzwerk, welches fast nur ornamentisch ist, hat keinen besondern Werth, wie auch die einfache fast nur in Vergoldung ausgeführte Polychromie, wohl aber der in der Mitte eingeschobene Reliquienkasten des h. Victor und seiner Genossen, in der Form eines gehobenen Sarges. Dieser gehört zu den größten Merkwürdigkeiten der Kirche, nicht allein weil diese Reliquienschreine überhaupt selten geworden sind, sondern weil er noch der romanischen Periode angehört. Er ist nach der gewöhnlichen Weise eine getriebene Arbeit aus vergoldetem Kupfer- und Silberblech. Die vordere Seite, welche allein sichtbar ist, war durch vorzüglichen Schmuck hervorgehoben, dessen er aber beraubt ist. Man sieht noch an den vier Ecken und in der Mitte an einer größern ovalen Fläche, daß dort Edelsteine eingefaßt waren. Ob sie eine Beute heimlicher oder öffentlicher Beraubung geworden sind, steht dahin; wir sehen jetzt die früher in prächtigem Schmuck hervortretende ovale Mittelfläche der Façade in unpassender Weise mit anderswo abgerissener Randverzierung vernagelt. Schön ist die hervortretende Giebelverzierung. Die Langseiten sind mit Säulenarkaden und dazwischen halbhervortretenden Heiligen-Figuren geziert. Über die-

sen Arkaden ist ein emaillirter Rand mit einer Schrift bezeichnet *).

Die Form eines kostbaren gehobenen Sarges, in welcher alle größern mittelalterlichen Reliquienschreine gearbeitet sind, erinnert schon an den Ursprung derselben. Schon in den ersten christlichen Jahrhunderten war es fromme Sitte, die theuren Reste der Heiligen in kostbaren Särgen zu bewahren, über deren Gräbern sie ihre heil. Geheimnisse feierten. In späterer Zeit hat die romanische Kunstperiode in ihren Kirchen unterhalb des Altares unterirdische Bauten, Krypten, als die Grabesgruft der Heiligen angebracht, und in diesen Krypten war ein besonderer Raum als das unmittelbare Grab derselben, welches den kostbar verzierten Sarg der heil. Gebeine aufnahm. Als die germanischen Kirchen ohne diese Unterbauten entstanden, haben diese Reliquiarien im Altare selbst ihren Platz gefunden, und wurden bei besondern Feierlichkeiten zur Verehrung ausgestellt. Die heilige Ehrfurcht gegen die kostbaren Reste der Heiligen Gottes hat das fromme Mittelalter durch außerordentlichen Aufwand von Kostbarkeit in edlem Metalle und Edelgestein, wie in der Meisterarbeit der Goldschmiedekunst schön ausgeprägt. In derselben Weise, wie der genannte St. Victor-Kasten, finden wir alle noch erhaltenen gearbeitet. Ein länglich viereckiger Kasten mit einem dachförmigen Deckel wurde mit edlem Metallblech

*) Wegen großer Mühe und Arbeit, welche die Aushebung des Reliquienschreines aus dem Altare erfordert, und noch sonstiger Schwierigkeiten wegen wurde mir die Gelegenheit versagt, die Langseiten desselben genauer anzusehen, und den Inhalt der Umschrift anzugeben.

überzogen. Vor allem war die Vorderseite reich mit Edelsteinen besetzt. Der Giebelrand, der Rücken des Deckels und der untere Rand des letztern über den Langseiten hin war mit schöner aufstehender Laubverzierung geschmückt. Die Langseiten waren in vorspringenden Säulenarkaden abgetheilt, deren Säulenschafte mit äußerst feiner Emaille überzogen waren. Zwischen diesen Arkaden traten halberhabene Heiligenbilder, die irgend wie zu dem heiligen Inhalte des Kastens in Beziehung standen, in getriebenem vergoldetem Metallblech hervor, oben und unten durch eine Inschrift erklärt, die Dachflächen stellten in derselben getriebenen Arbeit in verschiedenen Gruppen die Geschichte der Heiligen dar, deren Gebeine darunter ruheten. Die hintere Seite war, ähnlich der vordern, aber einfacher verziert. Statt der getriebenen Reliefarbeit zwischen den Säulenarkaden und auf den Deckelsflächen findet man auch Gemälde. Die Reliquienschreine der germanischen Kunstperiode unterscheiden sich fast nur dem Style nach von den oben beschriebenen romanischen; ihre Konstruktion im Ganzen wie im Einzelnen bleibt dieselbe. — Einzelne kleinere Reliquien wurden in kostbare Gefäße eingefaßt, ähnlich den Monstranzen und Ciborien, oder sie wurden Heiligenbildern eingelegt, die in Gold- und Silberblech getrieben waren. Diese prächtigen Reliquienbehälter wurden dann bei Festlichkeiten auf den Altar gesetzt, und waren so nicht nur würdige Behälter der Heiligenreste, sondern zugleich eine kostbare schöne Zier des Altars. In beider Hinsicht muß die spätere Einfassungsweise der Reliquien, welche sie mit Gold- und Seidenfäden umwickelt, sie auf Sammetküssen nähet, und in gläserne Schränkchen einschließt, weit zurückstehen.

Die großen Gemäldeklappen des Hochaltars haben einen Namen in der Geschichte der Malerei als das Hauptwerk des Bartholomäus de Bruyn, vom Jahre 1536. Ihre Darstellung ist die Geschichte der h. Helena und der thebaischen Legion. Mögen sie als Kunstwerke eines tüchtigen Meisters gelten, so haben sie doch hinsichtlich ihres Zweckes als kirchliche Bilder nicht diese hohe Bedeutung. Sie zeigen schon die Nachahmung der antikisirenden italiänischen Malerei, und als ein Mittelding zwischen der alten mittelalterlichen Weise und der neuerwachten Renaissance entbehren sie das Wesentlichste, den religiösen Geist, und bei aller technischen Vollendung vermögen sie nicht den heiligen Eindruck zu geben, als die ältern noch im Geiste der Kirche redenden Bilder, wie sie z. B. den St. Antonius-Altar zieren.

An den beiden Seiten des Altars sind noch zwei eiserne Arme zu erwähnen, welche an der Mauer befestigt, bei Öffnung des Altarschreines den Gemäldeklappen zur Stütze dienen. Sie sind deßwegen besonders hervorzuheben, weil sie uns an die Handwerkstüchtigkeit des Mittelalters erinnern. Die strenge Scheidung, welche wir jetzt zwischen Kunst und Handwerk zu machen gewohnt sind, besonders da in neuster Zeit durch Ersetzung der Handwerksthätigkeit in Fabriken- und Maschinenarbeit das Handwerk so sehr darnieder liegt, dürfen wir im Mittelalter durchaus nicht machen. Nicht allein dadurch, daß Kunst und Handwerk zunächst von den Klöstern ausging und von diesen vielfach noch vorgeübt wurde, sondern besonders dadurch, daß die Hauptthätigkeit der Menschen für die damals so zahlreich entstehenden Kirchen bestimmt war, wurde ein Steinmetz- und Mauerhandwerk, ein Zimmer- und Schreinerhand-

werk, ein Goldschmiede= und Schlosserhandwerk, ein Maler= und Glaserhandwerk, selbst ein Weber= und Wirkerhandwerk in seinen Hauptleistungen von der Kirche in Anspruch genommen. Und der edelste Zweck für die Ehre des Allerhöchsten rief in allem die tüchtigsten Leistungen hervor, die nun auch für alle weltlichen Zwecke Muster wurden. So war die Kunst das Handwerk, und das Handwerk die Kunst. Und wenn wir nun die Vortrefflichkeit selbst der gewöhnlichsten mittelalterlichen Handwerksarbeiten bewundern, so ist diese allein dadurch zu erklären, weil das Handwerk in seinen besten Leistungen, in seinen Meisterstücken das edelste Ziel, die Kirche Gottes hatte, weil durch diese Thätigkeit für die Kirche und die Influenz der Kirche auf den Handwerksstand selbst zugleich die Seele aller Tüchtigkeit, die Tüchtigkeit der Gesinnung unterhalten wurde.

Die übrigen Merkwürdigkeiten des Chors.

Der Chor ist wie in allen größern Gotteshäusern durch steinerne Schranken von der übrigen Kirche abgeschlossen, und nimmt, wie in allen Kapitelskirchen, wegen des großen Sängerchors und des feierlichen Gottesdienstes fast die Hälfte des Mittelschiffs ein. Die vordere Schranke, der sogenannte Lettner, der sich in größern gothischen, selbst schon in spät=romanischen Kirchen findet, ist eigentlich eine Nachahmung des alten Ambo, welcher sich in den ursprünglichsten christlichen Kirchen auch am Anfange des Chores befand, und von wo aus die h. Schrift vorgelesen und die Predigt gehalten wurde; und dieser Lettner hat noch wirklich den Ambo in der Mitte, zu welchem man vom Chore aus auf zwei Treppen hinaufsteigen kann. Dieses aber ist die einzige

Bedeutung des Lettners gewiß nicht gewesen. Denn es findet sich ein solcher Ambo nicht an allen. Auch sind sie vielfach erst entstanden, wo die Kanzeln in der Kirche bereits eingeführt waren. Der schöne Apostelgang im Dome zu Münster ist z. B. ein Werk des sechzehnten Jahrhunderts. Gewiß hat er auch die Bedeutung ebenfalls nach der Analogie der ersten christlichen Kirchen, den Chor als das Allerheiligste durch irgend eine Schranke vom Volke abzuschließen *). Und die gothische Kirchenkunst, welche alles in trefflicher Harmonie in ihren Kirchen ausführte, hat daher diese Lettner in einem steinernen der Architektur ganz konvenirenden Gitterwerk ausgeführt. Wenn aber die späteren Zeiten diese Chorschranke durch Überfüllung von Ornamenten so vergrößert und ausgedehnt haben, daß sie Chor und Gottesdienst dem Auge des Volkes fast abschließen, wie z. B. der genannte schöne Lettner im Dome zu Münster, so haben sie sicher ihren Zweck verfehlt. — Der Lettner unserer Kirche ist, wie in der Geschichte des Baues erwähnt wurde, mit dem Bau gleichzeitig aufgeführt, der im Jahre 1400 bis dahin vollendet war. Er hat noch die Züge eines reinen Styles, und ist bis auf einige geringe Verletzungen gut erhalten. Mehr als diese stören seinen Eindruck die zwischen seiner obern Randverzierung eingesetzten plumpen hölzernen Leuchterchen, die auf den Spitzen dieses Randes aufgestellt werden mußten, wenn sie überhaupt dort einen Platz finden dürfen. Die übrige Chorschranke, welche die Seiten des Chores von den

*) Über den Ursprung und die Bedeutung des Lettners siehe Kreuser, der christliche Kirchenbau I. Seite 102 u. ff.

Seitenschiffen trennt, ist, so weit sie die Rückwand der Chorsitze bildet, zugemauert, von da an aber ein offenes Gitterwerk. Sie scheint ebenfalls, wie der Lettner, auf ihrem obern Rande mit passender Verzierung gekrönt gewesen zu sein, welche aber durch einen Aufsatz von niedrigen Reliquienschreinen ersetzt ist. Diese Reliquienbehälter, welche, ihrer halbzerstörten Randverzierung nach zu rechnen, aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts stammen, hat man auch in der neuern Zeit durch plumpe Inschriftstafeln verschönern wollen.

Ihres hohen Alters wegen sind auch die Chorstühle merkwürdig. Sie sind eine seltene Schnitzarbeit aus der unmittelbaren Übergangszeit des Romanischen ins Germanische. Und deßwegen sind sie aus der alten Kirche herübergenommen, oder wenigstens gleichzeitig mit dem frühesten Chorbau von einem Meister verfertigt, der sich noch nicht ganz in den neuen Styl hineingearbeitet hatte; was um so leichter anzunehmen ist, weil, wie oben gezeigt ist, das Ornament der frühesten germanischen Kunst noch nicht ein bestimmtes Gepräge hatte. Da sich indessen in den Schnitzwerken der Chorstühle vor *allem* eine große Willkür kund gibt, sowohl in den Gegenständen des Ornamentes, wie auch in der Behandlung des Styles, so wäre die etwaige Behauptung aus diesem Grunde, daß unsere Chorstühle späteren Ursprunges sein könnten, nicht mit aller Bestimmtheit zurückzuweisen. Doch die Einfachheit ihres Ornamentes läßt diese Willkür nicht leicht vermuthen.

Über den Chorstühlen ist die Chorschrankenwand mit Teppichen verhangen. Ob diese Wand einst, wie im Kölner Dom, mit Freskomalereien geschmückt war, läßt sich nicht mehr erkennen, die jetzigen Teppiche sind eine

Arbeit aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Sie sind in zierlicher Renaissance-Verzierung gewirkt, aber ihr Hauptgegenstand, die Heiligenfiguren, haben — wie die meisten Arbeiten dieser Zeit — noch einen edleren Ausdruck der frühern Zeit. Auch diese Teppiche zählen wir zu den wenigen erhaltenen Merkwürdigkeiten. Ihre dreihundertjährige Dauer hat zwar ihre Farben erbleicht, aber ihr kräftiger Stoff ist noch unverletzt. Diese schön gewirkten Teppiche, wie überhaupt alle ältern Paramente sind nicht allein prächtige Kunstprodukte, sondern auch von bewundersürdiger Tüchtigkeit ihres Stoffes und ihrer Arbeit, und sind geeignet, alle unsere modernen Fabrikleistungen in ihrer leicht zusammengeschlagener Arbeit und Leichtigkeit des Stoffes zu beschämen, die als täuschendes Flitterwerk nicht ein halbes Jahrhundert gegen die alten Muster ausdauern. Mit Recht bewundern wir jetzt die alte Arbeit, weil jene untüchtigen Fabrikleistungen so allgemein geworden sind, daß wir nichts Tüchtiges mehr kennen, und die Beschaffung der alten würdigen Kirchenparamente bei dem besten Willen bisheran noch an der Unmöglichkeit scheitern muß, die nothwendigen tüchtigen Stoffe zu erhalten. Das ist der Fabrikenruhm unserer hochgebildeten Zeiten. Zu den vielen erhaltenen kirchlichen Alterthümern des Xantener Domes sind auch die alten Chorbücher zu rechnen. Sie gehören zwar nicht zu den ältesten und schönsten, sind aber zu beachten, weil sie überhaupt selten geworden sind. In Münster und Umgegend sind sie größtentheils ein Opfer gottlosen Wahnes geworden, schon in der Wiedertäuferzeit des sechzehnten Jahrhunderts und im Anfange dieses Jahrhunderts, wo man indessen so klug war, ihr brauchbares Pergament zu benutzen. Der schönste Be-

weis des Fleißes und des Kunstaufwandes, den unsere kirchlich gesinnten Väter auf jeden zum kirchlichen Gebrauche dienenden Gegenstand verwandten, und ihm hierdurch eine sinnreiche würdige Bedeutung zu geben wußten, spricht sich vor allem in den Kirchenbüchern aus. Das göttliche Wort der h. Schrift, das erhebende Wort und Zeichen frommen Gebetes und Gesanges wurde nicht im kalten Ausdruck des todten Buchstabens allein ausgeprägt, sondern durch eine schöne sinnreiche Malerei bedeutungsvoll ausgezeichnet, damit es in passender bilderreicher Auslegung lebendiger zu Herzen redete. Das Wort des heiligen Buches trat so würdiger vor die Seele, und wurde mit so größerem Interesse aufgefaßt, weil es durch eigenen Fleiß ein kostbarer Schatz der Kirche geworden war. Und wiederum diese Schöpfung des eigenen Fleißes konnte nur ein Ausfluß des tiefsten Verständnisses und der wärmsten Liebe des h. Wortes sein. In dieser hohen Bedeutung und Werthschätzung des Kirchenbuches sammt seinem Inhalte hatten die alten geschriebenen Kirchenbücher einen großen Vorzug vor den jetzigen gedruckten. Wenn wir hier und da in den Kirchen einige Oberflächlichkeit und Gleichgültigkeit besonders im Gesange bemerken, so hat das zum Theil auch darin seinen Grund, weil das todte gedruckte Buch gar kein Gegenstand unseres Fleißes und unseres Interesses mehr ist, und seinen hohen Werth verloren hat.

An den beiden Pfeilern, an welche sich die Chorstühle im Osten anschließen, sind unmittelbar unter den Kragsteinen der Standbilder zwei auf beiden Seiten bemalte Gemäldeklappen aufgehängt, welche die Familie des Herrn darstellen. Die Klappe an der Evangelienseite bildet auf der Vorderseite (zum Hochaltare hin) die h. Maria mit dem Jesuskinde, Zebedäus und Ja-

cobus minor; auf der Rückseite ebenfalls die h. Maria mit dem göttlichen Kinde nebst Joseph und dem Donator. Die Klappe an der Epistelseite zeigt vorn die h. Mutter mit dem Kinde, Alphäus, Judas Thadäus, Simon, Joseph Justus; rückwärts die h. Anna und Joachim. Diese Gemälde sind Meisterstücke der letzten mittelalterlichen Periode. Sie haben eine auffallende Ähnlichkeit mit denen des St. Antonius=Altares, und werden mit diesen dem tüchtigen Meister Jan von Calcar zugeschrieben. Die Manier der letzten Meister des Mittelalters, wodurch sie ihre Bilder im zeitgemäßen Kostüme darstellen, ist auch in diesen Gemälden übertrieben, so daß ihre ganze Auffassung fast als das Portrait der damaligen Zeit erscheint, und der edle Ausdruck der Heilichkeit verschwindet.

Der Vorhof des Hochaltares ist durch ein schönes Gitterwerk vom übrigen Chore abgeschlossen, ein schöner Messingguß im spätesten germanischen Style, 1501 zu Maastricht gegossen. Der Canonicus Hochstraten, derselbe, welcher in den litteris virorum obscurorum von dem Reformator Ulrich von Hutten unter dem Namen Joannes a via alta berührt wird, hat diese treffliche Arbeit anfertigen lassen. Zwischen zwei zierlichen Säulenbündeln ist ein weiter, gedrückter, und oben ausgeschweifter Spitzbogen gespannt, und von diesen Bündeln gehen nach beiden Seiten ebenso gestaltete Bögen bis zu den Pfeilern des Mittelschiffes, die sich nach innen in zierlichem Ästewerk verschlingen, auf dem Rücken mit Blätten verziert und in ihrer Spitze mit einer Kreuzblume gekrönt sind. Die Kreuzblume des mittleren Bogens trägt ein Muttergottesbild. Unterhalb dieser Kreuzblume läuft in horizontaler Richtung eine Gallerie über

das Ganze, welche kleinere Leuchterchen trägt. Die beiden über den Bogenansatz hinausragenden Säulenbündel tragen zwei Heiligen-Statuetten, St. Victor und Helena. — Weil dieses schöne Gußwerk noch aus einer Zeit stammt, wo die kirchliche Kunst, die in allem bedeutsam ist, noch im rechten Geiste, obgleich in bereits ausgeartetem Style, in den Kirchen angewandt wurde, so wird dieses Werk auch gewiß einen besonderen Zweck gehabt haben, und ich möchte darüber eine Vermuthung mittheilen, deren Begründung einem spätern Studium aufbewahrt bleibt. Es scheint überhaupt, wenigstens bei größern germanischen Kirchen, wo feierlicher Dienst gehalten wurde, Sitte gewesen zu sein, den zur Feierlichkeit nöthigen Raum mit dem Hochaltare als das Allerheiligste vor dem übrigen Chore noch besonders auszuzeichnen. Durch die Feier des h. Opfers in größter Feierlichkeit bot der Altar mit seinen Stufen allein nicht Raum genug, so daß die nächste Umgebung mit in Anspruch genommen wurde; und so trat dieser ganze Ort, als bei dem feierlichsten Amte an den höchsten Festen von der Kirche beansprucht, von selbst als der bedeutungsvollste hervor. Daher ist er etwas erhöht, durch ein Gitterwerk abgeschlossen, oder durch auf seinen Stufen stehende Prachtleuchter ausgezeichnet, daher die Leviten-Sedilien in diesem heiligen Raum. Seine Auszeichnung wurde besonders noch gehoben durch das Sakramenthäuschen*), welches an der Evangelienseite neben dem

*) Von einem Sakramenthäuschen findet sich in Xanten keine Spur. Das jetzige ist ein flacher steinerner Schrank, seinem Style nach in das Ende des siebzehnten oder den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts zu setzen.

Altare stand, und als unmittelbarste Wohnung des Allerheiligsten durch besondern Kunstaufwand ausgezeichnet wurde. Ich glaube sogar, behaupten zu dürfen, daß diese Auszeichnung dieses Altarvorhofes oft selbst in der Architektur des Chorendes ausgedrückt liegt. Denn es ist in einzelnen größern Kirchen auffallend — unter andern in der St. Martini-Kirche zu Münster —, daß der polygonische Chorabschluß mit dem nächsten Fensterraum des Chores, wodurch gerade der genannte Vorhof eingeschlossen wird, in reicher verzierten Kapitälchen, in zierlichern Gewölberippen und Schlußstein vor dem übrigen Chore ausgezeichnet ist. Ein anderer Grund dieser besondern architektonischen Auszeichnung des Chorendes möchte schwer zu finden sein, als den heiligen Ort des feierlichen Gottesdienstes hervorzuheben. Auch könnte die Auszeichnung des Chorendes, die sich in einzelnen Kirchen späterer Periode in einer kleinen Erweiterung desselben nach beiden Seiten (St. Ludgeri in Münster, Dom zu Aachen, St. Andreas in Cöln) kund gibt, denselben Grund haben. Daß im Xantener Dome, und mehreren andern Kirchen wie zu Dülmen und Coesfeld, gerade der Vorsprung des Chores vor den Seitenschiffen zu diesem Raume benutzt ist, kann auch nicht blos Sache des Zufalls sein.

St. Antonius-Altar.

Wenn wir nun von der Evangelienseite des Hochaltars bis zur Epistelseite zurück eine Wanderung durch die Kirche machen, so ist zunächst gleich neben dem nordöstlichen Eingang in die Kirche der St. Antonius-Altar besonders hervorzuheben, von den vielen Altären der Kirche der vortrefflichste. Er ist ein schönes kunstreiches

Schnitzwerk aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts. Zwar trägt er noch keine Spur der Renaissance, ist aber aus der spätesten Zeit des germanischen Styles hervorgegangen, wo nicht allein eine Überladung des Ornamentes angewandt ist, sondern auch die architektonischen Formen selbst zum Ornamente mißbraucht sind, welches sich besonders in der Verschlingung und Krümmung der Fialen kund gibt. Der Rand des Altares ist nach der Analogie vieler ein in zierlichem Laubwerk verschlungener Stammbaum des Herrn. Den mittleren Theil des Altares bilden vier Hauptfiguren, der h. Joseph, der h. Dionysius, der h. Antonius von Ägypten und die h. Magdalena. Etwas höher stehen zu beiden Seiten dieser Hauptgruppe noch zwei kleinere Heiligen, von denen der eine an seinem großen Hute als der h. Hieronymus erkennbar ist. Der obere Theil enthält die Krönung der h. Jungfrau. Der Zahn der Zeit hat diesem schönen Schnitzwerk sehr geschadet, besonders ist seine herrliche Polychromie meistens zerstört. Doch ist bei genauerer Ansicht die Vortrefflichkeit der Farbenpracht noch zu erkennen.

Diese Polychromie der Bildwerke, die an den Altarschnitzwerken ihre größte Pracht entwickelt hat, ist eine ganz eigenthümliche Kunst des Mittelalters, die sich jetzt so sehr verloren hat, daß wir sie kaum noch zu würdigen, vielweniger nachzuahmen verstehen. Die kirchliche Farbekunst des Mittelalters hatte vor unserer Zeit die besondere Eigenthümlichkeit voraus, daß sie nicht allein durch sich selbst die herrlichsten Darstellungen zu liefern verstand, sondern auch den Skulpturen dadurch eine höhere Bedeutung zu geben wußte. Die letztere Bedeutung der Malerkunst ist uns fremd geworden. Uns ist

Malerei und Skulptur strenge geschieden. Und was wir noch haben von Farbendekoration, ist fast nur zu einem elenden Pinselhandwerk geworden, welches höchstens noch für Sachen der untergeordnetsten Bedeutung in Anwendung gebracht wird, und dient dazu, nicht um den Kunstwerth einer Arbeit zu erhöhen, sondern vielmehr in falschem täuschenden Schein den Mangel gediegener Arbeit zu verdecken. Der Skulptur durch die Malerei größern Werth zu verleihen, das ist uns nach unsern jetzigen Kunstbegriffen ein Mißbrauch der Kunst, und die Farbendekoration einer Skulptur erscheint uns entweder als eine Corruption der Malerkunst, die durch die Anwendung auf die Skulptur allenfalls ersetzen will, was sie durch sich selbst nicht zu leisten vermag, oder eine Corruption der Skulptur, die durch eine Tünche den Effekt bringen will, den sie durch sich selbst nicht geben kann. Dieses kann ein solcher Mißbrauch werden, besonders da uns unsere moderne Dekorationsmalerei dergleichen Pfuscharbeiten liefert. Wollen wir aber die alte echte Farbenpracht der mittelalterlichen Skulpturen würdig wieder erneuern, so ist es durchaus nothwendig, daß die Malerkunst sich dem Studium der alten Reste mit Fleiß wieder zuwendet.

Eben so schön, wie das Schnitzwerk dieses Altares sind die gleichzeitigen vielleicht von demselben Meister gefertigten Gemäldeklappen. Auf der Außenseite ist links der h. Antonius und der h. Thomas dargestellt, wahrscheinlich die Patronen des nebenknieenden Donators, rechts die h. Magdalena und der h. Dionysius, oben der h. Victor und die h. Helena. Inwendig stellen sie die Lebensgeschichte, insbesondere die Versuchungen des h. Antonius in mehreren neben- und hinter einander

gezeichneten Zügen dar. Diese Gemälde gehören jedenfalls zu den bessern ihrer Zeit. Die außerordentlich feine Ausarbeitung im Einzelnen, vor allen die fleißig gearbeiteten Gesichter zeigen von der Kunstfertigkeit des Malers; vorzüglich aber der heilige ernste Ausdruck der letztern, die würdige Haltung der ganzen Gestalten geben ihnen zugleich den Charakter echt kirchlicher erbaulicher Bilder.

Diese Altarschreine der germanischen Kirchen machen auf das fromme Gemüth einen wohlthätigen Eindruck, als der natürliche Ausfluß eines kindlich frommen Sinnes. In dem Altare als dem Heiligthume der Kirche, als der unmittelbarsten Stätte des höchsten und heiligsten Opfers, allen Aufwand der Kunst, der Skulptur und Malerei in schönstem Glanze zu vereinigen und zu entfalten, das ist eine eben so natürliche wie sinnreiche Äußerung der Frömmigkeit unserer Väter. Wenn schon das unschuldig einfältige Kind sich aus allen seinen Heiligenbildchen und Spielwerkchen sein Altärchen zusammensetzt, so ist es nicht zu verwundern, daß das gläubige andächtige Volk noch jetzt mit besonderer Liebe an diesen reich ausgestatteten lebendigen Heiligthümern der alten Schnitzaltäre hängt. Unsere jetzigen kolossalen, gar sonderbar aus allerlei antiken Säulen-, Gesims-, Architrav- und Giebelgruppirungen zusammengesetzten Altarwerke vermögen trotz ihrer großartigsten Gemälde nicht den frommen Eindruck zu machen. Selbst den unkirchlichen Charakter ihres Styles nicht zu berücksichtigen, haben sie gar nicht den Charakter eines Altares, und sind weiter nichts, als ein großes Bild im großen Rahmen, das auch an jeder andern Stelle seinen Zweck erfüllte.

Vor dem St. Antonius-Altar ist noch eine kleine Nische in der Wand mit schönen Steingitterchen, dem Style nach gleichzeitig mit dem Kirchenbau, worin eine steinerne Statuette desselben h. Antonius steht. Daneben steht eine schöne hölzerne Statuette des h. Liborius aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Dann folgt ein Schnitzaltar vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts von nicht bedeutendem Werthe. Die Hauptfiguren sind zwei Bischöfe in dem mittlern Theile. Die Mode des siebenzehnten Jahrhunderts hat dem Altare einen schlechten Aufsatz gemacht.

Die Jesuiten-Kapelle und einige unbedeutende Altäre.

Dann folgt die Jesuiten-Kapelle, sogenannt, weil sie ein Privatoratorium zweier Patres dieses Ordens war, die in Xanten mit dem höhern Schulunterrichte beschäftigt waren. Schwerlich ist zu sagen, ob dieser an der Nordseite der Kirche angelegte Ausbau, über dem sich noch ein zweiter weniger vorspringend zur Aufnahme des Orgelwerkes befindet, erst mit dem Erscheinen der Jesuiten in Xanten entstanden sei. Sie ist in einfachem germanischen Style erbaut, und zeigt kein Detail, was die Zeit ihrer Entstehung entscheiden könnte. Das einzige Merkmal könnte die Fensterkrönung sein. Diese ist aber in der einfachsten Weise durch eine Durchkreuzung der Fensterstäbe gebildet, wie man sie sowohl im früh-gothischen, als auch in den spätesten des sechzehnten Jahrhunderts findet. Geschichtliche Notizen über die Entstehung dieses Anbaues finden sich nicht. Will man annehmen, daß er mit dem Kreuzgange, an welchen er angelehnt ist, und mit der Sakristei, die in

5 *

ihrem Fensterstabwerk dieselbe einfache Verzierung hat, entstanden sei, so mag er früher schon zu einem Privatoratorium oder zu einer Taufkapelle benutzt worden sein.

Jenseit der Jesuitenkapelle steht auf zierlichem Konsölchen die Statue des h. Sebastian aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Der nun folgende Johannes-Altar hat weiter keine Merkwürdigkeit als ein altes Antipendium von schönem golddurchwirkten Sammetstoff, wie man ihn auf den Gemälden vom Ende des fünfzehnten und vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts in den Prachtgewänden gemalt findet. Der Rand ist ein mit Heiligenfiguren schön gewirktes breites Goldgewebe. Diese findet man als Kreuze der Meßgewände und als Randverzierung der Chorkappen von den seltenen Resten mittelalterlicher Paramente noch am meisten als die letzte echt kirchliche Arbeit.

Der nächste letzte Altar im äußersten nördlichen Seitenschiffe war auch ein schönes Schnitzwerk aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, der aber fast ganz in eine Renaissance-Arbeit des siebenzehnten Jahrhnnderts verändert ist. Nur der untere Theil ist noch die alte Schnitzarbeit, wovon aber auch das Mittelstück, einem tabernakelartigen Schränkchen, das fast alle Altäre verunstaltet, hat weichen müssen. Die beiden Seitengruppen sind die Geburt des Herrn und die Anbetung der h. drei Könige von nicht geringem Werthe. In die übrige Renaissance-Arbeit sind auch noch drei Figuren, die etwa aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts stammen, benutzt worden. Diese scheinen jedoch nicht aus dem alten Altarschnitzwerke entnommen zu sein, weil

sie nicht den Werth des kleinern untern Schnitzwerkes haben.

Die übrigen Altäre, welche an einzelnen Pfeilern der nördlichen Seitenschiffe angebracht sind, wie auch die Kanzel, sind alle Produkte der letzten Jahrhunderte, meistens des siebenzehnten, und enthalten nichts, was eine besondere Aufmerksamkeit verdiente.

Unter dem nördlichen Thurme ist noch ein zwei Fuß hohes Barbarabild zu erwähnen, etwa aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, welches die Hauptfigur eines plumpen Renaissance-Altares ist aus dem siebenzehnten Jahrhundert.

Ein Piéta-Bildchen.

In der nördlichen Thurmmauer ist noch eine kleine Piéta angebracht, ein Bildwerk des fünfzehnten Jahrhunderts. Die letzten Zeiten haben dieses ursprünglich schön bemalte Bildchen mit unpassenden Zierrathen umgeben, unter denen das überhangende seidene Mäntelchen besondern Beweis der höchst unpassenden und geschmacklosen Behandlung der kirchlichen Bildwerke der unchristlichen Kunstperiode gibt. Der unkirchliche Charakter, den die Kunstleistungen der letzten Jahrhunderte verrathen, ist in keiner Weise greller hervorgetreten, als in der geschmacklosen Bekleidung der trefflich gearbeiteten mittelalterlichen Bildwerke; eine Verhöhnung der echt kirchlichen Kunst, welche in den letzten Zeiten sogar dahin gekommen ist, aus bloß bekleideten Stöcken wahre Puppen als Kirchen-Bildwerke zu liefern — das non plus ultra der christlichen Kunstprodukte der neueren Zeit. Wenn man diese Flitterwerke der modernen Putznadel nicht in der argen Unkenntniß des kirchlichen

Kunstgeistes entschuldigen könnte, so scheinen sie in ihren gläsernen Schaukasten wahrlich eine Verhöhnung der Kirche Jesu Christi zu sein, die doch als die echte unumstößliche Feste der ewigen Wahrheit vor allen auch im Äußern sich als echt und wahr und tüchtig präsentiren muß. Und bei allem Kunstaufwande zur äußern Herrlichkeit der Kirche ist ihrem Charakter nach das Echte und Tüchtige das erste Erforderniß, und nichts ihrem Geiste mehr entgegen, als flüchtige Täuschung und eitles Flitterwerk.

Der marmorirte Taufbrunnen.

In der durch die Vermaurung des romanischen Hauptportals inwendig entstandenen Nische steht der Taufbrunnen, eine Arbeit späterer Gothik, jedoch in würdigem Ornamente verziert. Die neueste Zeit hat ihm wie dem offenen Gitterwerk des Chores einen bunt marmorirten Anstrich gegeben. Dieser Anstrich ist schon deßwegen dem Geiste der kirchlichen Kunst entgegen, weil er eine Täuschung ist; aber selbst auch der echte Marmor würde ganz dem mittelalterlichen Kunstgeiste entgegen sein.

Weil aber in neuester Zeit die Unzuläßigkeit des Marmors in mittelalterlichen, vor allen in germanischen, Kirchen vielfach besprochen worden, so dürfen wir diesen Gegenstand bei dieser Gelegenheit nicht stillschweigend übergehen. Daß sich in den mittelalterlichen Kirchen kein Marmor findet, weder in den Bildwerken, noch in irgend einem kirchlichen Amöblement, noch auch als architektonisches Ornament, ist wohl nicht bloß dem Zufall zuzuschreiben, weil nämlich die Beschaffung des Marmors größern Schwierigkeiten unterlag und sich deßhalb die Kunst hierin nicht versucht hat; sondern er ist

gewiß auch aus besonderer Absicht nicht angewandt worden, welche wir leicht finden werden, wenn wir den Charakter der mittelalterlichen Kirchenkunst näher ins Auge fassen. Die einzige Ausnahme in der Anwendung des Marmors findet sich in den größern und kunstreichern romanischen Bauten. In diesen treten zum Theil die Säulchenverzierung an den Fenstern und Thüren und Arkaden durch Anwendung von schwarzem und zum Theil auch weißem Marmor oder durch einen Stein von solchem Farbentone hervor, so daß gewöhnlich die Säulenschafte aus schwarzem und bisweilen die Kapitälchen in weißem Steine ausgezeichnet sind. So ist z. B. das alte romanische Westportal unserer Kirche in derselben Weise ausgeziert. Die Säulchen sind in einem blauschwarzen Steine und die Kapitälchen in einem gelblichgrauen Steine vor dem übrigen Mauerwerke hervorgehoben. Diese Auszeichnung der Hauptheile des Baues ist in der romanischen Architektur zu rechtfertigen, weil bei aller Vollendung desselben die harmonische Einheit des Ganzen nicht vollkommen erreicht ist, die Haupttheile immerhin als Einzelnheiten hervortreten, und mithin besonderer Auszeichnung bedürfen; nicht aber im germanischen Style. Denn das ist eben die Großartigkeit dieses Styles, daß seine größten und kunstreichsten Bauten durchaus als ein harmonisches Ganze dastehen. Obgleich viel kunstreicher im Einzelnen, wie der romanische Styl, steht doch alles bis auf das Kleinste in so innigem Zusammenhange, baut sich das eine aus dem andern so regelmäßig auf, daß das Ganze wie aus einem Kern hervorgewachsen scheint. Bei dieser innigsten Vereinigung des Einzelnen zu einem Ganzen, bei dem Emporwachsen des einen aus dem andern ist dem germanischen

Kunstgeistes entschuldigen könnte, so scheinen sie in ihren gläsernen Schaukasten wahrlich eine Verhöhnung der Kirche Jesu Christi zu sein, die doch als die echte unumstößliche Feste der ewigen Wahrheit vor allen auch im Äußern sich als echt und wahr und tüchtig präsentiren muß. Und bei allem Kunstaufwande zur äußern Herrlichkeit der Kirche ist ihrem Charakter nach das Echte und Tüchtige das erste Erforderniß, und nichts ihrem Geiste mehr entgegen, als flüchtige Täuschung und eitles Flitterwerk.

Der marmorirte Taufbrunnen.

In der durch die Vermaurung des romanischen Hauptportals inwendig entstandenen Nische steht der Taufbrunnen, eine Arbeit späterer Gothik, jedoch in würdigem Ornamente verziert. Die neueste Zeit hat ihm wie dem offenen Gitterwerk des Chores einen bunt marmorirten Anstrich gegeben. Dieser Anstrich ist schon deßwegen dem Geiste der kirchlichen Kunst entgegen, weil er eine Täuschung ist; aber selbst auch der echte Marmor würde ganz dem mittelalterlichen Kunstgeiste entgegen sein.

Weil aber in neuester Zeit die Unzuläßigkeit des Marmors in mittelalterlichen, vor allen in germanischen, Kirchen vielfach besprochen worden, so dürfen wir diesen Gegenstand bei dieser Gelegenheit nicht stillschweigend übergehen. Daß sich in den mittelalterlichen Kirchen kein Marmor findet, weder in den Bildwerken, noch in irgend einem kirchlichen Ameublement, noch auch als architektonisches Ornament, ist wohl nicht bloß dem Zufall zuzuschreiben, weil nämlich die Beschaffung des Marmors größern Schwierigkeiten unterlag und sich deßhalb die Kunst hierin nicht versucht hat; sondern er ist

gewiß auch aus besonderer Absicht nicht angewandt worden, welche wir leicht finden werden, wenn wir den Charakter der mittelalterlichen Kirchenkunst näher ins Auge fassen. Die einzige Ausnahme in der Anwendung des Marmors findet sich in den größern und kunstreichern romanischen Bauten. In diesen treten zum Theil die Säulchenverzierung an den Fenstern und Thüren und Arkaden durch Anwendung von schwarzem und zum Theil auch weißem Marmor oder durch einen Stein von solchem Farbentone hervor, so daß gewöhnlich die Säulenschafte aus schwarzem und bisweilen die Kapitälchen in weißem Steine ausgezeichnet sind. So ist z. B. das alte romanische Westportal unserer Kirche in derselben Weise ausgeziert. Die Säulchen sind in einem blauschwarzen Steine und die Kapitälchen in einem gelblichgrauen Steine vor dem übrigen Mauerwerke hervorgehoben. Diese Auszeichnung der Haupttheile des Baues ist in der romanischen Architektur zu rechtfertigen, weil bei aller Vollendung desselben die harmonische Einheit des Ganzen nicht vollkommen erreicht ist, die Haupttheile immerhin als Einzelnheiten hervortreten, und mithin besonderer Auszeichnung bedürfen; nicht aber im germanischen Style. Denn das ist eben die Großartigkeit dieses Styles, daß seine größten und kunstreichsten Bauten durchaus als ein harmonisches Ganze dastehen. Obgleich viel kunstreicher im Einzelnen, wie der romanische Styl, steht doch alles bis auf das Kleinste in so innigem Zusammenhange, baut sich das eine aus dem andern so regelmäßig auf, daß das Ganze wie aus einem Kern hervorgewachsen scheint. Bei dieser innigsten Vereinigung des Einzelnen zu einem Ganzen, bei dem Emporwachsen des einen aus dem andern ist dem germanischen

Style ein Charakter gegeben, der es unmöglich macht, durch eine besondere Auszeichnung einen einzelnen Theil als solchen hervorzuheben, noch auch hierdurch dem Auge einen Ruhepunkt zu geben, und den Eindruck des Emporstrebenden dadurch zu unterbrechen. Es war durchaus nothwendig, daß die Harmonie der Architektur sich auch in demselben Farbenton des Materiales ausdrücken mußte; und selbst die belebenden Bildwerke mußten wie aus der Architektur hervorgewachsen erscheinen. — Eine andere Frage ist es, ob nicht marmorne Bildwerke im Innern der Kirche zuläßig sein. Das noch weniger. Denn es lag im Charakter der kirchlichen Kunst des Mittelalters, vorzüglich in der germanischen Periode, daß der würdige Eindruck des Innern der Kirche durch Gold- und Farbenpracht gehoben und mit Hülfe des farbigen Lichtes dem geheiligten Raume jene geheimnißvolle übersinnliche Beleuchtung gegeben würde. Und demgemäß mußten die h. Bildwerke als die Bewohner des Gotteshauses, als die Glanzpunkte dieser Pracht belebt werden, wogegen ein weißes Marmorbild wie eine kalte Leiche erscheinen würde. Eben so wenig paßte der Marmor für die Altäre oder jedes andere Ameublement der Kirche, weil es je nach seiner Bedeutung durch die Pracht der Polychromie ausgezeichnet werden mußte. Und trotz der schönsten Farbenpracht kann auch der bunte Marmor zu dieser Dekoration nicht benutzt werden. Denn der im Kleinsten harmonische Charakter der germanischen Kunst hat in dieser Farbendekoration in der größten Harmonie des Styles ganz bestimmte und der Architektur untergeordnete Dessins angewandt, und hierzu steht das wirre, regellose Marmorgeäder in geradem Widerspruche *).

*) Mit wundem Herzen müssen wir nun auch über die Piéta im

Ein Kruzifix = Bild.

Unter dem südlichen Thurm befindet sich in einer Nische gegenüber der Piéta ein hölzernes Kruzifix aus dem dreizehnten oder dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts.

Dom zu Münster das Urtheil fällen, daß sie als Marmorgruppe nicht in den Dom paßt, sind aber weit entfernt, in gewisser Einseitigkeit dieses Fehlers allein wegen die Aufstellung dieses herrlichen Kirchenbildes zu tadeln, besonders da wir als Anfänger und Lehrlinge in der mittelalterlichen Kunst leicht größere Fehler begehen könnten. Denn auch die wahren Freunde der kirchlichen Kunst des Mittelalters, welche nicht an ihrer bloßen Form hangen, sondern sie lieber in ihrem Zwecke als treffliches Mittel der Erbauung benutzten, müssen in diesem Bildwerke so unberechenbare Vortheile für diesen heiligen Zweck finden, wogegen dieser einzige Fehler bedeutend in den Hintergrund tritt. Ohne den hohen Kunstwerth des Bildes zu schätzen, ist darin der Zweck eines echt kirchlichen Bildwerkes so trefflich gelungen, daß es ein wahres Andachtsbild zu nennen ist, und sich in einem so echten Geiste heiliger Frömmigkeit präsentirt, daß es fortwährend andächtige Gebete und fromme Empfindungen auch in den lauesten Christen hervorruft. Und so muß dieses Bild im Gegentheil für Freunde echt kirchlicher Kunst als eine höchst erfreuliche Acquisition erscheinen, besonders, weil es als eines der ersten ausgezeichneten Schöpfungen eines wahrhaft christlichen Künstlers dasteht, dessen Meissel allein die größere Ehre Gottes beflügelte, und dessen innig fromme Gesinnung sich in seinem Werke herrlich manifestirt hat; und weil es als solches nicht allein den Künstlern und Kunstfreunden ein vorzügliches Muster christlichen Charakters ist, sondern auch die Gläubigen den hohen Werth echt christlicher Bildwerke und der kirchlichen Kunst überhaupt schätzen lehrt. Man muß behaupten, daß unser Bisthum in der Erwerbung die-

das Nackte als solches hervorgehoben, haben sie nicht den Zweck der Erbauung erfüllt, wie die Leistungen des Mittelalters, in denen der tiefe gelindere Schmerzensausdruck des Gesichtes die Heiligkeit und Gottergebenheit des leidenden Erlösers ausdrückte, unter dem vorherrschenden Leidenszeichen am Leibe aber die Nacktheit als solche zurücktrat. Übrigens findet man aus dieser Zeit in kleinen Holz- und besonders Elfenbeinschnitzwerken schätzenswerthe Kruzifixe, von denen noch manche Kirche in ihren Tabernakeln und Altären treffliche Exemplare besitzt. — Die neueste Zeit endlich hat das Kruzifix zum Fabrikprodukte gemacht. Es werden jetzt Kruzifixe fabrizirt in allerlei Formen und Materie, in Gyps, Thon, Eisen-, Kupfer-, Zinn- und Bleiguß, in Porzellan, Glas, papier maché, sogar in Zuckerwerk, und in diesen Massen werden oft Formen und Gestalten zu Tage gefördert, die wahrlich als die Karrikatur des Heiligsten erscheinen. In diesen gegossenen, gebackenen, gekneteten und gepreßten Kruzifixformen könnte die neueste Zeit in dem Ruin der kirchlichen Kunst ihren Triumph feiern. Man müßte fast dem Aberglauben huldigen, wenn man jene Fabrikskruzifixe, die mit Kinderspiel- und Bigouteriewaaren fabrizirt und verhandelt werden, die aus dem Abfall von Geschirr- und Glasfabriken entstanden sind, als Erbauungsbilder zu frommer Erinnerung und Gemüthserhebung benutzen wollte. Doch dürfen wir wieder ihre historische Bedeutung nicht ganz verkennen. So wie nämlich die kirchlichen Bildwerke des Mittelalters den religiösen Sinn desselben augenscheinlich offenbaren, so können auch die Fabriksbilder den christlichen Geist unserer Tage sprechend manifestiren. Denn ein nach Maschinenform gemodeltes Christusbild,

das als Kleinigkeitswaare zum Handelsartikel entwürdigt worden, ist ja ein treffendes Bild des vom stolzen Handels- und Fabriksgeiste verachteten und mißhandelten Herrn.

Der Martyrer-, Muttergottes- und St. Matthias-Altar.

Von den Altären der südlichen Seitenschiffe sind nur der Martyrer-, der Muttergottes- und der St. Matthias-Altar hervorzuheben. Es sind drei Altarschreine aus dem Ende des fünfzehnten oder dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Der mittlere, gerade dem Lettner gegenüber, ist der Muttergottes-Altar, der Zeit nach der späteste, in dem schon einzelne Renaissance-Verzierungen mit den spätgermanischen vermischt sind, dem Kunstwerthe nach der vorzüglichste. Das schöne nicht polychromirte Schnitzwerk stellt in mehreren Gruppen das Leben der heil. Jungfrau dar. Der mittlere Theil ist durch ein plumpes Rococo-Bild entstellt worden. Vor allem kunstreich ist der in seinem untern Theile beginnende Stammbaum, der sich in dem obern Theile als Randverzierung fortsetzt. Es ist ein Meisterstück der Holzschnitzerei aus einer kunstreich verschlungenen, mit schönen Laub-Ornamenten gezierten, Baumwurzel angefertigt. Die Gemäldeklappen sind, wie die der beiden übrigen Altäre von geringem Werthe. — An dem nächsten Pfeiler zwischen den beiden südlichen Seitenschiffen diesseits des Muttergottes-Altares ist der Martyrer-Altar angebracht, so genannt, weil er in seinem Untertheile das Marterthum einiger Heiligen darstellt. Der Hauptgegenstand sind die Hauptmomente aus dem Leben und Leiden des Herrn, am Rande vom gewöhnlichen Stammbaume eingefaßt. An den kunstreich verzier-

ten Scheidewänden der einzelnen Gruppen sind auf kleinen Konsölchen einzelne Hauptdarstellungen aus dem Alten Testamente angebracht, welche sich auf die Erlösung beziehen, z. B. die Vertreibung aus dem Paradiese, das Opfer Abrahams u. a. m. Dieser Altar ist seinem Style nach der älteste dieser Drei. Der St. Matthias-Altar ist jenseits des Muttergottes-Altares der zweite in derselben Pfeilerreihe zwischen den beiden Seitenschiffen. Statt der gewöhnlichen in verschiedenen Abtheilungen dargestellten kleinern Schnitzwerke schließt er in drei größern Nischen drei fast Lebensgroße Figuren ein, vortreffliche Bildwerke der letzten Zeit der germanischen Kunst. Mitten, etwas erhöht über einer kleinen Darstellung der Verkündigung der h. Jungfrau, der h. Matthias, an der Evangelienseite der h. Papst Cornelius, an der Epistelseite ein h. Bischof, der als bezeichnendes Emblem einen Schlüssel trägt, wohl der h. Servatius. Von den in der äußern Randverzierung aufgestellten Heiligen-Bildchen sind mehrere zerstört. Einen unangenehmen Eindruck macht die obere Verzierung des Altarwerkes, welche aus übermäßig verlängerten, schlangenartig verschlungenen Fialen besteht. Dieses ist als die größte Ausartung des spätesten germanischen Styles zu bezeichnen.

Über die Renaissance-Arbeiten der Kirche im Allgemeinen.

Die Altäre und das Amöblement, welches die Renaissance-Periode hervorgebracht, verdienen keine besondere Aufmerksamkeit, weil sie weder als kirchliche Kunstleistungen noch selbst — wenigstens in unserer Kirche nicht — als Kunstprodukte an und für sich einen Werth haben. Doch haben einzelne Gemälde dieser Zeit für Kunstkenner einiges In-

teresse. Zu diesen gehören drei kleine Brustbilder, vor allen der Kopf der h. Jungfrau im Hochaltar, die jetzt die Stelle einer früheren in Goldblech getriebenen Platte einnehmen, auf welcher das Abendmal dargestellt war. Ferner ist das Altarblatt des oben erwähnten Johannes-Altares, welches die Tochter der Herodias mit dem Haupte des h. Johannes des Täufers vorstellt, ein beachtenswerthes Gemälde. In der Pfeilerreihe zwischen den nördlichen Seitenschiffen am dritten Pfeiler von unten stellt das Altarblatt die Geburt des heiligen Johannes des Täufers dar, welches aus Rubens Schule hervorgegangen ist. In dem letzten Altare des äußern nördlichen Seitenschiffes erregt das Altarblatt einige Aufmerksamkeit. Es zeigt in lebhafter Darstellung, wie der h. Nicolaus dem Kaiser Constantin erscheint. Und so viel sich aus dem sehr verschmutzten Bilde des Catharinen-Altares im Abschluß des innern nördligen Seitenschiffes erkennen läßt, gehört auch dieses Gemälde, welches die Enthauptung der h. Catharina abbildet, zu den bessern Altarbildern, welche die letzten Jahrhunderte unserer Kirche geliefert haben. Um uns nicht mit der Einzelbeschreibung der vielen Renaissance-Werke aufzuhalten, folge hier eine allgemeine Beurtheilung derselben.

Die Kunstarbeiten der letzten Jahrhunderte machen auf den kirchlich Gesinnten einen betrübenden Eindruck, nicht allein, weil sie zu der alten, ehrwürdigen Kirchenkunst nicht passen, sondern auch, weil sie in sich selbst keinen kirchlichen Charakter haben, und oft auf Kosten der alten Kunst groß und breit hervortreten. Jede Kirche und besonders die Stifts- und Ordenskirchen haben davon traurige Muster aufzuweisen. Vor allem sind die in und außer der Kirche angebrachten Epitaphien, na-

mentlich in den Kreuzgängen, wahre Musterkarten der verschiedenen Perioden des Renaissance-Styles. Die Renaissance der antiken Kunst, welche zuerst um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in Italien auftauchte, hat sich jedoch fast ein Jahrhundert später in unsern Landen geltend gemacht, und zwar nicht, wie ursprünglich als reine Nachahmung des antiken Elementes, sondern als eine mehr oder weniger geistlose Ummodelung desselben in gewisser eigenthümlicher Manier, die oft den antiken Grundtypus kaum wieder erkennen läßt. Eben aus dem Mangel eines bestimmten Charakters lassen sich die Grundzüge desselben nicht gut angeben, und nur aus fortgesetzter genauer Anschauung einzelner Werke kann man verschiedene Manieren verschiedener Zeitperioden unterscheiden. Die erste Periode einer bestimmten Manier möchte von der Mitte des sechzehnten bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts festzusetzen sein. Weil in dieser Zeit noch viel gebaut wurde, in den städtischen Bauten durch die zum Theil noch bestehenden Bauhütten, und in den Kirchenbauten besonders durch den aufblühenden Jesuiten-Orden, so findet man diesen Styl wohl am meisten und großartigsten verbreitet, in bessern Werken mehr in rein antiken Formen, in schlechtern mehr in seiner schwer zu beschreibenden Manier. Da er auf die germanische Kunstperiode folgte, so ist er besonders im Anfange vielfach noch mit dem germanischen Elemente vermischt, und daher sind die Kirchenbauten damaliger Zeit fast ganz nach dem germanischen Style angeordnet, und haben vor allem in den Gewölben und dem Fensterwerk noch den Styl der spät germanischen Kunstperiode. Da indessen der Sinn für die kirchliche Kunst immer mehr erlosch, so findet man den Renaissance-Styl, besonders

die spätere Manier desselben, fast nur in dem Ameublement der Kirchen angewandt. In diesem zeigt er sich zuerst in einem merkwürdigen Gemisch mit dem Spätgermanischen, wie im Xantener Muttergottesaltar; dann zwar selbstständig, aber ganz nach germanischer Konstruktion, wie z. B. im Hochaltar und den Baldachinen einiger Heiligenbilder des Mittelschiffs; endlich ganz eigenthümlich nach antikem Grundtypus, wie z. B. in vielen Epitaphien des Kreuzganges, unter andern in einer äusserst fein gearbeiteten Darstellung des jüngsten Gerichts in der nordöstlichen Ecke des Umganges. Einzelne Merkmale dieses Styles sind korinthische kanelirte Säulen, deren unterer Theil oft noch in Reliefsfiguren verziert ist — Säulchen die als Laubbündel erscheinen, in der Mitte zusammengebunden — Halbsäulen in tragenden nackten Figuren oder Halbfiguren, gleich den antiken Hermen-Verzierungen, — in Medaillons, — aus runden Öffnungen hervorschauenden Köpfen in modernem Kostüm, und in einem eigenthümlichen Ornament an den Seiten von Altären und Epitaphien, welches wie ein umgekremptes oder aufgerolltes Metallblech erscheint u. a. m. — Die Skulptur und Malerei dieser Periode trägt zunächst noch das edle Gepräge des germanischen Styles, wie z. B. von den Chorteppichen erwähnt wurde. Dann werden die Darstellungen allmälig geistloser, und steifer, und endlich macht sich der antikisirende Naturalismus geltend. — Weil in dieser Periode viele Jesuiten-Kirchen gebaut wurden, so hat man diesen Styl, um ihn verächtlich zu machen, fälschlich Jesuiten-Styl genannt. Die Ehre, diese Manier erfunden zu haben, kann man den Jesuiten nicht beilegen, weil sie sich an den meisten Orten eher angewandt findet, als an Jesuiten gedacht wurde; wohl aber

die Ehre, daß dieser Orden vor allen zu der Zeit noch die edle Kunst der Kirche geachtet und gepflegt hat, welche sich leider damals in einer unpassenden Weise manifestirt hat. Weil aber die Jesuiten fleißig gebaut haben, und hierdurch die Kunst in Übung blieb, so sind sie allerdings ohne Absicht der Kunstarbeit der damals herrschenden Manier förderlich gewesen. Also nur durch Zufall sind die zu der Zeit vielfach entstandenen Jesuitenkirchen in diesem Style gebaut worden, und es ist demnach wohl anzunehmen, daß, wenn im sechzehnten Jahrhundert der jetzt moderne Theaterstyl in den Kirchenbauten geherrscht hätte, die Jesuitenkirchen es mit einem Berliner Opernhause wohl aufnehmen könnten.

Die folgende Periode einer veränderten Manier des Renaissance-Styles geht von der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehende des achtzehnten. Sie gibt sich besonders in dicken, rohen und wulstigen Engelchen-, Blumen- und Früchteverzierungen kund, und die gewundenen oft mit Blumenkränzen umgebenen Säulen sind auch ein Erzeugniß dieser Periode. — In den kirchlichen Skulpturen und Malereien dieser Zeit zeigt sich eine übertriebene Natürlichkeit, und der wulstige Charakter dieser Manier hat auch ihren Figuren ein allzu üppiges übermäßig starkes Fleisch gegeben, welches selbst die gelungensten Darstellungen entstellt. In der Xantener Kirche sind der Mittelaltar, die Kanzel und fast alle übrigen Altaraufsätze Arbeiten dieser Periode. Moderne Kunstkenner haben diesem Style den Namen Kapuzinerstyl gegeben, um das ungerathene Kunsterzeugniß ihrer Väter treffend zu bezeichnen. Indessen sind die Kapuziner an diesem Style eben so wenig Schuld, wie die Jesuiten an dem vorgenannten, und sind mit

ihm vielleicht nicht mehr vertraut gewesen, als diese Kunstkenner mit dem Kapuziner-Orden. Merkwürdig ist es, daß neuere Bau- und Kunstmeister in demjenigen, was in der Kirchenkunst aus den letzten Jahrhunderten als untüchtig erscheint, gern dem verhaßten kirchlichen Mönchthum seinen Antheil geben wollen, hingegen ihre wirklichen tüchtigen Leistungen in den mittelalterlichen Kirchenbauten nicht anerkennen mögen. Diesen aber ist diese verdrehete Ansicht zu verzeihen, die die mittelalterliche Kirchenkunst nur in ihrer Form anerkennen, und die von der katholischen Geistlichkeit und ihrem Mönchthum nicht viel mehr wissen, als eine blinde anerzogene Abneigung gegen dieselben; sie können aber durch die Geschichte belehrt werden, daß diese in der Kirchenkunst viel Vorzüglicheres zu Tage gefördert haben, als man kürzlich in den neuesten fürstlich oktroyirten Kirchenbauten hingestellt hat.

In den ersten Jahrzehenden des achtzehnten Jahrhunderts machte sich eine Renaissance-Manier geltend, die in feinern und schärfern Zügen in ihren kirchlichen Leistungen vielleicht noch die geschmackvollsten Produkte geliefert hat. Von allen Kunst-Arbeiten der letzten Jahrhunderte zeigen diese noch den reinsten Kunstsinn. Ein beliebtes Ornament dieser Zeit sind unter andern an zierlichen Zipfeln herabhangende Quästchen. Die Xantener Kirche hat aus dieser kurzen Periode die beiden Gitterthüren des Lettners, den Altar in der Jesuitenkapelle und den St. Catharinen-Altar aufzuweisen. Leider hat diese Manier nicht lange ihre Selbstständigkeit behalten, und bildete nur den Übergang zum Rokoko-Styl. Dieser Rokoko-Styl, der in den zwei letzten Drittheilen des achtzehnten Jahrhunderts blühete, ist eine

merkwürdige Kunstmanier, wie sie in der Geschichte nicht ähnlich zu finden ist. Wohl kennt die Ausartung jedes Kunststyles eine Überladung und theilweise Verdrehung des Ornamentes, aber gerade in der Regellosigkeit, in der Verzerrung und Verwirrung desselben ein bestimmtes Gepräge zu erstreben, ist ein besonders eigenthümlicher Charakter des Rokoko-Styles. In dieser Kunstmanier ist die geistlose antikisirende Kunst gleichsam zu ausgelassener Ausschweifung herabgesunken. Denn so wie der Mensch, sobald er sein höchstes und edelstes Ziel, die Religion, bei Seite setzt, sich den Genüssen seiner Sinnennatur übergibt, und endlich in die größten Ausschweifungen verfällt; so auch die Kunst. Seitdem sie ihr höchstes Ziel, die Kirche, aus den Augen verlor, und in der antiken Naturkunst versinnlichte, ist sie mehr und mehr ausgeartet, und hat im Rokoko-Styl wahrhaft im höchsten Grade ausgeschweift; man möchte fast sagen: die Kunst ist in dieser Periode liederlich geworden, und hat in üppiger Ausgelassenheit ihre Kräfte ganz vergeudet. Und wenn die Kunst als eine Manifestation menschlicher Gefühle und Gesinnungen erscheint, und sich aus den Kunstleistungen verschiedener Zeiten mit Recht auf den Charakter des verschiedenen Zeitgeistes schließen läßt, so ist es auch merkwürdig, daß dieser ausschweifende Rokoko-Styl zu einer Zeit auftauchte, wo am französischen Hofe die größte Üppigkeit herrschte. Das französische Hofleben wurde bald Norm für die übrigen europäischen Höfe, und dem neuen Kunststyl wurde nun die Ehre, die moderne Hofkunst zu werden, weßhalb er in dieser besondern Pflege nicht allein in seiner Art Vorzügliches geleistet, sondern sich auch schnell verbreitet hat. Zu seiner Verbreitung mag auch nicht minder sein Cha-

rakter mit beigetragen haben, wodurch er sich als regel=
lose verzerrte Ornamentik präsentirt. Zwar zunächst auf
antiken Grundformen angewandt, diente ihm in seiner
Regellosigkeit bald jede Form, um seinen Zopf anzuhän=
gen, und daher ist es begreiflich, daß er allenthalben bis
auf das geringste Ameublement und einfachste Geräthe,
das seinem Charakter nach kaum eine künstlerische Form
zuläßt, oft sehr sinnreich mit großer Kunstfertigkeit ange=
wandt ist. Gerade in seiner Anwendung auf Einzeln=
heiten hat er oft einen eigenthümlichen Reiz, und deß=
halb wird er in neuester Zeit in Möbeln und Hausge=
räthen mit Erfolg wieder angewandt. Im allgemeinen
aber macht er seines bunten Gewirres wegen einen üblen
Eindruck, und mit dem Charakter eines Gotteshauses
steht kein Kunststyl in ängerem Widerspruche, weil er in
seiner niederdrückenden Verwirrung den Geist aller Er=
habenheit geradezu verläugnet. Aus oben genanntem
Grunde aber sind die kirchlichen Gefäße, Kelche, Mon=
stranzen, Leuchter und andere Kirchengeräthe des Rokoko=
Styles vor allen in der Renaissance=Zeit gearbeiteten
noch die gefälligsten. In den Bildwerken und Malereien
dieser Kunstperiode prägt sich ihr Charakter in dem sinn=
lichen Fleische, in der fliegenden Gewandung, in der allzu
leichten üppigen Bewegung der Figuren aus. — Die
Xantener Kirche hat aus dieser Zeit das Lektionenpult
auf dem Chore aufzuweisen.

Weil in der Ausschweifung des Rokoko=Styles die
sinnliche Renaissance=Kunst ihre letzten Kräfte ver=
schwendete, so hat sie sich in ihm fast ausgehaucht. So
ist es begreiflich, daß im Anfange dieses Jahrhunderts
die Kunst fast im Grabe lag. Die wenigen auftauchen=
den Kunstleistungen dieser Zeit haben wieder eine An=

nährung zur reinern Form der Antike. Aber die Schwachheit der Kraft offenbart sich in den wenigen und roh ausgefallenen Kunstleistungen der ersten Jahrzehende unserer Zeit. Und die wenigen Kunstleistungen für die Kirche sind vor allen die unbeholfensten zu nennen. Eine auf allerlei rohe und plumpe Grundformen steif herum- und herabhängende einfache Laubguirlande ist das Kennzeichen dieser Kunstleistungen, aber auch meistens fast das einzige Ornament. Die Xantener Kirche ist von diesen Unholden verschont geblieben.

Die neueste Zeit versucht sich nun wieder in allen Manieren der antikisirenden Renaissance, und es ist fast, als wisse sich der moderne Kunstsinn in keinem Style mehr zu finden. Nun aber nach langer Entfernung, übersättigt in den sinnlichen Verirrungen, scheint die Kunst bereits auf der Rückkehr von ihrem weiten Irrwege begriffen zu sein. Schon ist die ungerathene Tochter in sofern zur Besinnung gekommen, daß sie ihre Verirrungen verabscheut, aber ob sie auch bald zum Selbstgeständniß kommen wird, daß sie ihre Verirrung durch eigenen Ungehorsam gegen ihre nährende Mutter, die Kirche, verschulde, und dann in wahrer Reue sich der guten Mutter wieder in die Arme werfen wird, möchte bei dem jetzt vielfach herrschenden unkirchlichen Geist nicht sobald zu vermuthen sein. So erfreulich es ist, daß sich der Kunstsinn der letzten Tage der mittelalterlichen Kunst wieder zugewandt hat, so wird er dennoch nichts leisten, wenn er nicht den Geist dieser Kunst besitzt, d. i. den echten Geist der Kirche, woraus sie hervorgeblüht, dessen körperliche Manifestation sie war. Was wird aber die jetzige glaubenslose Zeit hervorbringen? So wenig wie die Nachahmung der an-

tiken heidnischen Kunst gelungen ist, weil der Zeit der Geist des Heidenthums mangelte, so wenig wird auch die Nachahmung der christlichen Kunst gelingen können ohne den Geist des Christenthums. Ohne den Geist wird sie gleich der antikisirenden Kunst zum leeren Formen- und Alterthumskram, und wird mit dem traurigen Schicksale der Renaissance dasselbe Loos haben. Zwar ist unsere Zeit im Allgemeinen wohl mit christlichen Ideen vertraut. Aber das genügt bei weitem nicht, damit sich der christliche Sinn in der Kunst repräsentire. Denn die Kunst kann als solche nicht einmal allgemeine Ideen und Begriffe darstellen, ohne sie im Einzelnen speziell auszuprägen. Und schon deshalb ist eine Anerkennung des speziellen, positiv kirchlichen Sinnes erforlich. Und soll dieser positive kirchliche Sinn die Kunst beseelen, so muß er zuvor das wärmste Eigenthum des Herzens geworden sein, wenn er diese begeistern und beflügeln soll. Vom Geiste und im Geiste der Kirche ist diese hehre Kunst entstanden, nur in diesem Geiste kann sie verstanden, gewürdigt und — nachgeahmt werden. Was im Mittelalter von den im wahren Geiste der Kirche wirkenden Vorstehern derselben ausgegangen, ja selbst geübt wurde, das muß, wenn es zum großen Nutzen ihrer Wirksamkeit wieder aufleben soll, von denselben wieder angefangen, wenigstens von Männern wieder gehandhabt werden, die im Sinne der Kirche und für den Zweck derselben ihre ehrwürdige Kunst wieder zu beleben bemüht sind. Daher ist es eine erfreuliche Erscheinung für diese heilige Sache, daß sich unser Hochwürdigste Oberhirt, seinen hohen Beruf allseitig anerkennend, der Wiederbelebung der kirchlichen Kunst in seiner Diöcese mit großer Liebe annimmt, und daß

kirchlich gesinnte tüchtige Männer, wie A. Reichensperger, Kreuser u. a., dieses edle Interesse in Schrift und That verfolgen.

Die Orgel.

Von den Renaissance-Arbeiten der Xantener Kirche verdient die Orgel noch eine besondere Bemerkung. Doch nicht so sehr die Arbeit ihres Styles, als vielmehr ihr Platz in der Kirche an der Nordseite wird gewöhnlich von Freunden der Kirchenkunst als ein großer Fehler angegeben. Wenn wir aber die Bedeutung des Kirchengesanges und der Kirchenmusik überhaupt kennen, werden wir schwerlich diesen Fehler unbedingt zugestehen können. Wir kommen allerdings bei der noch mangelhaften Kenntniß der innern Ausstattung der mittelalterlichen Kirchen besonders hinsichtlich der Orgel in Verlegenheit, weil sich diese seit der Blüthezeit der germanischen Kunst so sehr vergrößert hat. Wegen dieser noch mangelhaften Wissenschaft dürfen wir um so weniger mit solchen Kunstfreunden, welche ohne Kenntniß des Wesens und der Bedürfnisse des katholischen Kultus aus selbstgefaßter einseitiger Kunstansicht das große Wort führen, behaupten, daß die Orgel an der Seite einer Kirche durchaus unrichtig angebracht sei Das aber können wir kühn behaupten, daß in neuerer Zeit der Unkenntniß der christlichen Kunst ein großer Fehler dadurch begangen worden, indem man die ganze Westseite der Kirchen mit großen Orgelwerken und weitschweifigen Bühnen verbaute. Dieser Fehler besteht nicht allein darin, daß in vielen Kirchen die prächtigen Portalfenster — über deren Bedeutung bereits Seite 35 die Rede war — bedeckt wurden, sondern hauptsächlich darin, daß die Orgel einen ihrem

Zwecke widersprechenden Platz hatte. Offenbar muß die Orgel, wie jede den Gesang begleitende Musik, in der Nähe des Gesangchores sein, damit die Harmonie beider nicht gestört werde. Sind aber beide durch weite Räume getrennt, so ist es unmöglich, daß ihre Töne genau zusammentreffen. Daher rührt der Übelstand, daß Chor oder Orgel zuweilen voraus oder zurück sind, daß ferner die leiseren Töne der Orgel oder beim Gesange eine schwächere Einzelstimme nicht gehört werden. Wenn auch beide Übelstände in kleinern Kirchen nicht so sehr bemerkt werden, so erscheint doch immerhin dem Zuhörer Gesang und Instrument getrennt, wodurch der Eindruck sehr verliert. Die der Orgel zunächst stehende Gemeinde vernimmt nur deren rauschende Töne, die meistens in zu voll angeschlagenen Akkorden unverständlich werden; die nächst dem Chore betende Gemeinde hört fast nur den Gesang. Alles dieses kann ein Kenner des Kirchengesanges leicht bemerken, wenn er in einer größern Kirche Gelegenheit hat, beides zu hören, wie z. B. im Dome zu Münster. Ist aber die Orgel in der Mitte der Kirche näher dem Chore angebracht, so erfüllt sie vollständig ihren Zweck, wie ich dieses in Dülmen, Xanten und Asbeck erfahren habe. Demgemäß hat die Orgel im Dome zu Xanten dort den rechten Platz, wenn auch gegen den Styl derselben und die Art und Weise, wie sie dort angebracht ist, manches auszusetzen wäre, und es wäre nicht zu rathen, wenn selbst die Westseite geeignet wäre, durch ein schönes Orgelwerk geziert zu werden, diese Veränderung vorzunehmen. — Durch die Vergrößerung der Orgelwerke in den letzten Jahrhunderten, durch den Verfall des Kirchengesanges, der mit der Aufhebung der Kapitel und Klöster fast ganz in seiner Bedeutung gesunken ist, durch die

nährung zur reinern Form der Antike. Aber die Schwachheit der Kraft offenbart sich in den wenigen und roh ausgefallenen Kunstleistungen der ersten Jahrzehende unserer Zeit. Und die wenigen Kunstleistungen für die Kirche sind vor allen die unbeholfensten zu nennen. Eine auf allerlei rohe und plumpe Grundformen steif herum- und herabhängende einfache Laubguirlande ist das Kennzeichen dieser Kunstleistungen, aber auch meistens fast das einzige Ornament. Die Xantener Kirche ist von diesen Unholden verschont geblieben.

Die neueste Zeit versucht sich nun wieder in allen Manieren der antikisirenden Renaissance, und es ist fast, als wisse sich der moderne Kunstsinn in keinem Style mehr zu finden. Nun aber nach langer Entfernung, übersättigt in den sinnlichen Verirrungen, scheint die Kunst bereits auf der Rückkehr von ihrem weiten Irrwege begriffen zu sein. Schon ist die ungerathene Tochter in sofern zur Besinnung gekommen, daß sie ihre Verirrungen verabscheut, aber ob sie auch bald zum Selbstgeständniß kommen wird, daß sie ihre Verirrung durch eigenen Ungehorsam gegen ihre nährende Mutter, die Kirche, verschulde, und dann in wahrer Reue sich der guten Mutter wieder in die Arme werfen wird, möchte bei dem jetzt vielfach herrschenden unkirchlichen Geist nicht sobald zu vermuthen sein. So erfreulich es ist, daß sich der Kunstsinn der letzten Tage der mittelalterlichen Kunst wieder zugewandt hat, so wird er dennoch nichts leisten, wenn er nicht den Geist dieser Kunst besitzt, d. i. den echten Geist der Kirche, woraus sie hervorgeblüht, dessen körperliche Manifestation sie war. Was wird aber die jetzige glaubenslose Zeit hervorbringen? So wenig wie die Nachahmung der an-

tiken heidnischen Kunst gelungen ist, weil der Zeit der Geist des Heidenthums mangelte, so wenig wird auch die Nachahmung der christlichen Kunst gelingen können ohne den Geist des Christenthums. Ohne den Geist wird sie gleich der antikisirenden Kunst zum leeren Formen- und Alterthumskram, und wird mit dem traurigen Schicksale der Renaissance dasselbe Loos haben. Zwar ist unsere Zeit im Allgemeinen wohl mit christlichen Ideen vertraut. Aber das genügt bei weitem nicht, damit sich der christliche Sinn in der Kunst repräsentire. Denn die Kunst kann als solche nicht einmal allgemeine Ideen und Begriffe darstellen, ohne sie im Einzelnen speziell auszuprägen. Und schon deshalb ist eine Anerkennung des speziellen, positiv kirchlichen Sinnes erforlich. Und soll dieser positive kirchliche Sinn die Kunst beseelen, so muß er zuvor das wärmste Eigenthum des Herzens geworden sein, wenn er diese begeistern und beflügeln soll. Vom Geiste und im Geiste der Kirche ist diese hehre Kunst entstanden, nur in diesem Geiste kann sie verstanden, gewürdigt und — nachgeahmt werden. Was im Mittelalter von den im wahren Geiste der Kirche wirkenden Vorstehern derselben ausgegangen, ja selbst geübt wurde, das muß, wenn es zum großen Nutzen ihrer Wirksamkeit wieder aufleben soll, von denselben wieder angefangen, wenigstens von Männern wieder gehandhabt werden, die im Sinne der Kirche und für den Zweck derselben ihre ehrwürdige Kunst wieder zu beleben bemüht sind. Daher ist es eine erfreuliche Erscheinung für diese heilige Sache, daß sich unser Hochwürdigste Oberhirt, seinen hohen Beruf allseitig anerkennend, der Wiederbelebung der kirchlichen Kunst in seiner Diöcese mit großer Liebe annimmt, und daß

kirchlich gesinnte tüchtige Männer, wie A. Reichensperger, Kreuser u. a., dieses edle Interesse in Schrift und That verfolgen.

Die Orgel.

Von den Renaissance-Arbeiten der Xantener Kirche verdient die Orgel noch eine besondere Bemerkung. Doch nicht so sehr die Arbeit ihres Styles, als vielmehr ihr Platz in der Kirche an der Nordseite wird gewöhnlich von Freunden der Kirchenkunst als ein großer Fehler angegeben. Wenn wir aber die Bedeutung des Kirchengesanges und der Kirchenmusik überhaupt kennen, werden wir schwerlich diesen Fehler unbedingt zugestehen können. Wir kommen allerdings bei der noch mangelhaften Kenntniß der innern Ausstattung der mittelalterlichen Kirchen besonders hinsichtlich der Orgel in Verlegenheit, weil sich diese seit der Blüthezeit der germanischen Kunst so sehr vergrößert hat. Wegen dieser noch mangelhaften Wissenschaft dürfen wir um so weniger mit solchen Kunstfreunden, welche ohne Kenntniß des Wesens und der Bedürfnisse des katholischen Kultus aus selbstgefaßter einseitiger Kunstansicht das große Wort führen, behaupten, daß die Orgel an der Seite einer Kirche durchaus unrichtig angebracht sei Das aber können wir kühn behaupten, daß in neuerer Zeit der Unkenntniß der christlichen Kunst ein großer Fehler dadurch begangen worden, indem man die ganze Westseite der Kirchen mit großen Orgelwerken und weitschweifigen Bühnen verbaute. Dieser Fehler besteht nicht allein darin, daß in vielen Kirchen die prächtigen Portalfenster — über deren Bedeutung bereits Seite 35 die Rede war — bedeckt wurden, sondern hauptsächlich darin, daß die Orgel einen ihrem

Zwecke widersprechenden Platz hatte. Offenbar muß die Orgel, wie jede den Gesang begleitende Musik, in der Nähe des Gesangchores sein, damit die Harmonie beider nicht gestört werde. Sind aber beide durch weite Räume getrennt, so ist es unmöglich, daß ihre Töne genau zusammentreffen. Daher rührt der Übelstand, daß Chor oder Orgel zuweilen voraus oder zurück sind, daß ferner die leiseren Töne der Orgel oder beim Gesange eine schwächere Einzelstimme nicht gehört werden. Wenn auch beide Übelstände in kleinern Kirchen nicht so sehr bemerkt werden, so erscheint doch immerhin dem Zuhörer Gesang und Instrument getrennt, wodurch der Eindruck sehr verliert. Die der Orgel zunächst stehende Gemeinde vernimmt nur deren rauschende Töne, die meistens in zu voll angeschlagenen Akkorden unverständlich werden; die nächst dem Chore betende Gemeinde hört fast nur den Gesang. Alles dieses kann ein Kenner des Kirchengesanges leicht bemerken, wenn er in einer größern Kirche Gelegenheit hat, beides zu hören, wie z. B. im Dome zu Münster. Ist aber die Orgel in der Mitte der Kirche näher dem Chore angebracht, so erfüllt sie vollständig ihren Zweck, wie ich dieses in Dülmen, Xanten und Asbeck erfahren habe. Demgemäß hat die Orgel im Dome zu Xanten dort den rechten Platz, wenn auch gegen den Styl derselben und die Art und Weise, wie sie dort angebracht ist, manches auszusetzen wäre, und es wäre nicht zu rathen, wenn selbst die Westseite geeignet wäre, durch ein schönes Orgelwerk geziert zu werden, diese Veränderung vorzunehmen. — Durch die Vergrößerung der Orgelwerke in den letzten Jahrhunderten, durch den Verfall des Kirchengesanges, der mit der Aufhebung der Kapitel und Klöster fast ganz in seiner Bedeutung gesunken ist, durch die

werde, und das feuchte Tuch die Wand nicht berühre, ist an dem vordern Ende eine runde mit reichem Schnitzwerk verzierte Scheibe angebracht, welche die allenfallsigen Stöße an der Wand auf ihrem Rande wahrnimmt. Glücklicher Weise wird dieses Kirchengeräth noch gebraucht, wenn es aber jetzt in verborgener Ecke wiedergefunden wäre, so würden wir uns den Kopf darüber zerbrechen, was dieses für ein sonderbares Institut gewesen sein möchte. Denn so wenig kennen wir jetzt den Fleiß und die Sorge unserer Väter für den geringsten Bedarf der Kirche, daß wir uns entweder in Entbehrung der sinnreichsten und zweckmäßigsten mittelalterlichen Kirchengeräthe kleinlich behelfen müssen, oder wenn wir deren zur Noth besitzen, sie im besten Zustande dem geringsten entsprechenden Hausgeräthe weit nachstehen, da doch jene für jeden kirchlichen Bedarf Meisterstücke der Kunst und des Handwerks lieferten.

Von den kirchlichen Paramenten des Mittelalters sind nur wenige Reste auf uns gekommen. Die Natur ihres Stoffes, der häufige langjährige Gebrauch derselben, die nutzlose Abdankung und Ersetzung derselben durch das Flitterwerk der letzten Jahrhunderte, vor allem die Zerstörung der neuesten Zeit machen uns begreiflich, daß wir jetzt nur noch wenige schätzbare Bruchstücke besitzen. Und wenn nicht die echte Kunst unserer Väter durch die Tüchtigkeit des Stoffes und der Arbeit die Paramente fast unvergänglich gemacht hätte, so wäre es nicht zu verwundern, wenn wir jetzt keine Spur dieses Zweiges der Kirchenkunst mehr vorfänden. Die Reste aus der romanischen und aus der Blüthezeit der germanischen Kunstperiode sind sehr selten geworden. Hingegen von den Arbeiten aus dem fünfzehnten und dem

Anfange des sechzehnten Jahrhunderts hat noch manche Kirche vielfach verbrauchte und verunstaltete Reste aufzuweisen. Der Xantener Dom besitzt unter den vielen mittelalterlichen Erinnerungen auch noch einen Schatz gleichzeitiger Paramente.

Das Meßgewand des h. Bernardus.

Vor allen ist merkwürdig das Meßgewand des h. Bernardus aus dem zwölften Jahrhundert, zwar schlicht und einfach, aber wegen seines echt mittelalterlichen Schnittes, und wegen seiner Seltenheit sehr schätzenswerth. In näherer Umgebung möchte außer dem Meßgewand desselben Heiligen zu Aachen, des h. Heribert zu Deutz, des h. Benno zu Iburg kaum ein gleichzeitiges zu finden sein. Es ist ein reiches langes Gewand, so daß es einem Mann von mittlerer Größe bis auf die Knöchel herabreicht; ganz geschlossen außer der Öffnung für den Kopf — man denke sich eine gewöhnliche Chorkappe ohne sonstige Auszeichnung und ohne schweres Unterfutter vorn geschlossen — und so weit, daß wenn es vorn durchschnitten und ausgebreitet würde, eine halbe Kreisfläche bedecken könnte. Der Stoff ist eine einfache, sehr starke gelbe Seide. Die einzige Auszeichnung ist ein drei Finger breiter silberdurchwirkter Streifen, der auf der vordern und hintern Seite von oben nach unten herabläuft. Gewöhnlich zierte das Gewand ein Kreuz statt des einfachen Balkens diese Kasel, und zwar auf der vordern und hintern Seite, so daß die Querbalken beider Kreuze über den Schultern zusammenliefen. Dann war der obere und besonders der untere Rand mit einfacher Verzierung bestickt, und zum Gebrauche wurde es über den Armen aufgezogen und befestigt. So war es ein eigent-

rung und auf der Rückseite in der eigentlichen Kappe angebracht. Der übrige Stoff dieser Gewänder ist meistens ein kräftiger Seidensammet, und wenn sich die genannte Verzierung auf andern Stoffen findet, so kann man meistens annehmen, daß dieser Stoff später unterlegt ist. Eine dieser Kaseln gibt sich in ihrem abweichend gebildeten Kreuze, welches leider durch modernen Zuschnitt verstümmelt ist, als das älteste kund. Es sind nämlich die Querarme des Kreuzes unter einem spitzen Winkel angesetzt, und es ist mithin ein Rest der frühern Darstellung, wo noch die Kasel auf der Vorder- und Hinterseite ein Kreuz trug, deren Querarme auf den Schultern zusammenfließen.

Einige Elfenbeinschnitzwerke.

Außerdem werden den Fremden noch zwei in Elfenbein geschnitzte Kästchen gezeigt. Die rohe Arbeit des kleinern cylinderförmigen scheint noch antik zu sein. Das andere in der Form eines Rektangels ist eine zierliche Arbeit aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Das gereicht allerdings noch den letzten Jahrhunderten zum Ruhme, daß sie in Elfenbein-Schnitzereien Tüchtiges geliefert haben; nur ist zu bedauern, daß sich, wie in allen Kunstleistungen, auch in kirchlichen Sachen der naturalistische Kunstgeist ausspricht. Kunstreiche Elfenbeinkruzifixe dieser Zeit hat noch manche Kloster- und Kapitels-Kirche aufzuweisen, und ein solches zeigt auch die Xantener Sakristei.

Die alten Antipendien.

Neben den genannten Paramenten sind auch einige alterthümliche Antipendien zu erwähnen, welche in Schrän-

ken hinter dem Hochaltar und neben den Chorschranken aufbewahrt werden. Schön ist ein schwarzes, welches auf Sammet drei schön in Gold und Seide gestickte Figuren darstellt, in der Mitte die h. Muttter Gottes, im Strahlenkranze, rechts die heil. Helena und links den heil. Victor und den nebenknienden Donator. Den oberen Rand bildet folgende Inschrift: **Ave miles invictissime, ave martyr sanctissime, ave pie protector sancte Victor 1521.** Es trägt die Spuren eines häufigen Gebrauches. Eine ähnliche besser erhaltene Arbeit auf violettem Sammet vom Jahre 1630 scheint nach diesem Muster gearbeitet zu sein. Ein älteres Antipendium vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ist eine zierliche Seidenstickerei auf dunkelem Tuche. Mehrere bestehen aus einem kostbaren golddurchwirkten Sammetstoff, in demselben Muster, wie es die Prachtgewande der Gemälde des fünfzehnten und der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zeigen. Interessant würde es sein, wenn man mit Erfolg untersuchen könnte, ob auch einige schöne einfassende Spitzen der alten Antipendien gleichzeitig sein. Indessen möchten weitere Erörterungen über diesen Gegenstand manchem Freunde mittelalterlicher Kunst zu kleinlich erscheinen. Sollte aber die würdige und eifrige Nachahmung der mittelalterlichen Kirchenkunst auch in dieser zarten Arbeit tüchtige Muster suchen, so müssen wir eben auf die Schränke alter Antipendien hinweisen, als vielleicht den einzigen Fundorten dieses zarten Gewebes — Diese Antipendien sind zwar das Erzeugniß der letzten Zeit des Mittelalters — die Blüthezeit zierte die Vorderseite des Altars mit schönen Relief-Skulpturen oder getriebenen Metallplatten — und als solche nicht unbedingt nachzuahmen, aber auch

nicht zu verwerfen. Denn ursprünglich haben sie gewiß eine besondere kirchliche Bedeutung. Es ist ja von Alters her in der Kirche Sitte gewesen, den Chor bei besondern Festlichkeiten durch Teppiche auszustatten, und hierbei ist es leicht erklärlich, daß auch der Altartisch als Haupt- und Mittelpunkt einen passenden Vorhang erhielt. Und aus diesem Vorhange sind jedenfalls diese Antipendien entstanden. Leider haben sie bald eine so unbedingte Herrschaft in der Kirche gewonnen, daß die soliden Relief-Skulpturen ihnen weichen mußten. Und die durch die Spannung im Rahmen entstehende Steifheit derselben hat die Freunde der christlichen Kunst zu ihren Feinden gemacht. Aber in ihrer Idee als prächtige Vorhänge vor dem Altartische bei besonderer Feier möchten sie doch nicht zu verwerfen sein.

Die h. Gefäße.

Die früher ausgesprochene, vielfach nicht genug gewürdigte Behauptung, daß der edle Zweck der Ehre Gottes, der Herrlichkeit seiner Kirche allein im Stande war, so großartige Kunstschöpfungen im Mittelalter hervorzurufen, wird uns augenfällig bestätigt durch die trefflichen und bewundernswürdigen Werke der Goldschmiedekunst in den h. Gefäßen. Denn wie wäre es anders zu erklären, daß nicht allein so viele und kostbare Geschenke der Kirche gemacht wurden, sondern daß eben diese in staunenswerther Kunstvollkommenheit gearbeitet sind, die bis jetzt die Goldschmiede trotz der Fabrikformen-Hülfe noch nicht erreicht haben, wenn nicht beide, den Geber, wie den Künstler die edelste Absicht beseelte? Was der Baumeister und Steinmetz in dem größern Hause des Herrn ausführte, das ar-

beitete im Kleinen der Goldschmied für die unmittelbarste Wohnung des Allerhöchsten und für die Ruhestätte kostbarer Reste seiner Heiligen. Nicht blos waren diese Gefäße im allgemeinen der Kunst der Kirche gemäß gefertigt, sondern dieselbe sinnreiche und bedeutungsvolle Kunst, welche der Kirchenbau in der architektonischen Vollendung zeigte, wiederholte sich im kleinern Maßstabe in den h. Gefäßen. Vor allen waren es die Monstranzen, welche im dreizehnten Jahrhundert nach Einrichtung des h. Frohnleichnamsfestes und der Prozessionen mit dem hochwürdigsten Gute in Gebrauch kamen, ihrem Zwecke und ihrer Bedeutung nach, die am kunstreichsten gebaut und am sinnreichsten mit Bildwerken ausgestattet waren. Man findet von diesem kirchlichen Kunstzweige Meisterstücke in der Gravir- und Ciselir-Kunst, in getriebener und Filigran-Arbeit, in Edelsteinfassung und in der romanischen Periode vor allen in der Emaillirung, welche die jetzigen Kunstleistungen bei weitem übertreffen, trotz dem, daß unsern Goldschmieden ihre Arbeit durch neuere Erfindungen bedeutend erleichtert ist. Nach den erhaltenen Resten, vorzüglich der Reliquiarien der romanischen Kunst, zu rechnen, sollte man die damaligen Goldschmiede unbedingt für die tüchtigsten Künstler ihrer Zeit halten.

Die alten kirchlichen Gefäße haben aber außer dem größern Kunstwerthe offenbar auch aus dem Grunde vor den neuen den Vorzug, weil sie in ihrem Style wie in ihrer sinnreichen Anordnung mit der ganzen Kirche besser harmoniren. Und da sie in einer Zeit entstanden sind, wo die Kunst für den Zweck der Kirche ihre Meisterstücke lieferte, so ist es kaum nöthig zu bemerken, daß diese Gefäße auch für ihren Zweck viel pas-

sender, zu ihrem Gebrauche viel praktischer sind, als die neuern. Letzteres verdient besonderer Berücksichtigung, um zur Belebung auch dieses mittelalterlichen Kunstzweiges zu ermuntern. Zwar sind wir bei dem Mangel guter alter Kirchengefäße durch Handhabung der neuen dem Gebrauche der alten entwöhnt worden. Und um die gesagte Behauptung zu begründen und zu erklären, will ich sie kurz an den Kelchen der germanischen Periode nachweisen, deren noch am meisten von den alten Gefäßen wegen ihres Bedürfnisses erhalten sind. Sie sind zum Gebrauche weit mehr geeignet, als alle spätern in welcher Renaissance-Manier sie auch angefertigt sein. Ein solcher Kelch ist nicht hoch, mit breitem, meistens eckigem oder zierlich getheiltem Fuße; er steht also fester, wie die neuern, die wegen ihrer Höhe und ihrer schmalen oft zu schwachen Füße leichter Gefahr laufen, umzufallen; und wegen der geringeren Höhe läßt sich auch über jenen bequemer das Kreuz machen Ferner tritt an seinem glatten einfach verzierten Schafte ein breiter, reich geschmückter, eckiger nodus hervor; die Hand faßt und hält ihn also fest, selbst wenn sie durch Alter oder Kälte schwächer geworden ist; wogegen an den neuen Kelchen dieser nodus oft zu hoch oder zu tief am Schafte angebracht ist, meistens glatt und zu wenig vorspringend, manchmal kaum an dem bunt geringelten und gereisten Schafte herauszufinden, folglich zum Anfassen und Festhalten nicht so geeignet. Endlich ist die cuppa des germanischen Kelches nicht tief, sondern flacher, nicht rund, sondern etwas spitz, etwa wie die untere Hälfte eines Eies geformt. Aus diesem Grunde ist sie zur Sumtion und besonders zur Purifikation bequemer, als alle spätern Formen, die zu diesem ihrem Zwecke entweder zu

tief sind, oder nach der Rokoko-Manier nach oben hin sich wieder etwas verengen, auf dem Rande aber wieder ausgeschweist sind, ungefähr wie der Blumenkelch einer Tulpe. Es ist leicht begreiflich, daß diese Formen zum genannten Zwecke nicht so gut anwendbar sind. Abgesehen von der Unbequemlichkeit der einzelnen Kelche späterer Zeit ist auch dieses ein großer Übelstand, daß jede Kirche jetzt Kelche der verschiedensten Renaissance-Form besitzt, deren einzelne Theile an Größe und Form wesentlich unterschieden sind. Deßhalb erfordert jeder solcher Kelche eine besondere Handhabung. Die gothischen Kelche aber sind nur in minder oder mehr reicher Kunstarbeit unterschieden, in Form und Größe haben sie so wenig Verschiedenheit, daß diese im Gebrauche wenigstens nicht bemerkbar ist. Ebenso findet sich an den Kelchen und Monstranzen des germanischen Mittelalters keine Filigran- und getriebene Arbeit, obgleich die Reliquiarien und andere Prachtgeräthe der Kirche ausgezeichnete Leistungen dieser Kunstarbeit aufzuweisen haben; sondern die Verzierungen, die am meisten an den Fußflächen vorkommen, sind entweder eingravirt oder in Reliefarbeit aufgelegt; und dieses zwar aus dem einfachen Grunde, weil diese Gefäße zu ihrem Gebrauche durchaus solide sein müssen, also weder das Metallblech so dünn sein darf, daß es zu getriebener Arbeit geeignet ist, noch auch eine zarte Filigran-Arbeit wegen des häufigen Anfassens anwendbar sein kann. Wenn also manche neuere Kelche in gar zu zartem Metallblech getrieben sind, so leicht und dünn, daß man sie ohne viele Mühe umblasen oder zusammendrücken kann, so haben sie ihren Zweck verfehlt. — Diese kurze Bemerkung deßwegen, damit wir die Zweckmäßigkeit der mittelalterlichen Kunst-

producte in allem anerkennen, und sie nicht blos als alterthümliche Kabinetstücke zur Schau stellen, sondern sie recht und würdig gebrauchen und nachahmen lernen; und wir sollten daher, anstatt uns mit jenen wegen oben genannter Fehler untauglichen Kelchformen moderner Goldschmiedekunst anführen zu lassen, vielmehr die Goldarbeiter aufmerksam machen — nämlich auf einen jedem Kinde begreiflichen, unumgänglichen Urgrundsatz alles Handwerkes, daß man ja keine Arbeit machen kann, ohne deren Zweck zu kennen, daß man also zur Anfertigung eines Kelches nicht blos wissen muß, wie das Ding heißt, sondern ganz akkurat kennen muß, wie es gebraucht wird, damit das h. Gefäß eines Kelches — ohne hier den rechten Kunststyl in Anschlag zu bringen — wenigstens in allen seinen einzelnen Theilen diejenige Form erhalte, wie sie die würdige Funktion des h. Opfers erheischt.

Von heiligen Gefäßen des Mittelalters hat der Xantener Dom nur weniges aufzuweisen. Jedenfalls waren viele Kostbarkeiten noch im Anfange dieses Jahrhunderts vorhanden. Sie sind nicht mehr diese geheiligten Schätze. — Was einst die Feier der heiligsten Geheimnisse verherrlichte, was die würdige Prachtwohnung des Herrn selbst war und die kostbare Ruhestätte seiner Heiligen, ist zum Preise des Mammon geworden. Doch einen Schleier über diese unsaubere Geschichte, deren Enthüllung uns schamroth machen könnte, und deren Erzählung uns auch nichts wiedergibt. Schweigen wir in christlicher Duldsamkeit, und lassen dem Herrn der Kirche das Gericht über eine That, die er immerhin als sacrilegium verboten und bestraft hat. — Die dortige Monstranz ist eine kunstreiche Arbeit aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, und ganz im Charakter der damaligen Re-

naissance gearbeitet, welche nämlich in ihrem ersten Auftreten ganz die germanische Konstruktion sowohl in den Bauten, wie auch in dem Amöblement und allen Einzelnheiten der Kirche beibehielt, gleichsam nur ein falsches Ornament gothischer Formen war. Sie ist ganz in früherer Weise wie ein künstlich durchbrochenes reichlich verziertes Thürmchen konstruirt, in ihrem Detail aber in Renaissanceform ausgeführt. Auch das Ciborium und einige der Kelche haben noch fast ganz die Form des germanischen Styles, aber in Renaissance-Manier verziert. Von den vorhandenen Kelchen ist nur einer hervorzuheben der nebst ander mindern bedeutenden Silbersachen in dem oben erwähnten steinernen Schranke der Sakristei verschlossen ist, als ein wohlerhaltenes Exemplar der germanischen Periode. Dieser Schrank enthält auch noch ein anderthalb Fuß hohes Muttergottesbildchen in Silberblech geschlagen, eine Arbeit des fünfzehnten Jahrhunderts. Sein großes hohes Fußgestell beweiset, daß es nicht allein zu feierlicher Zier des Altars diente, sondern auch den Zweck eines Reliquiariums erfüllte.

Umgebung der Kirche.

Wenn wir früher die Xantener Kirche sehr merkwürdig nannten, weil sie noch so viel mittelalterliches Ansehen hat, so ist dieses besonders auch von ihrer Umgebung zu verstehen. Die wesentlichen Nebengebäude, welche die mittelalterlichen Stifte mit ihrer Kirche in Verbindung brachten, unter diesen der Kreuzgang und das Kapitelhaus als die vorzüglichsten, eine kleinere Nebenkirche, die ursprünglich für den Pfarrgottesdienst bestimmt war, die nächste Umgebung der Kirche mit schönen Bildwerksgruppen, alles dieses gibt der Kirche einen ehrwürdigen

Ausdruck, und noch ist die decentia claustralis, wodurch einst in der Blüthezeit der Kirchenkunst im Jahre 1316 der Propst Philipp das ganze Kirchenbauwerk sinnreich bezeichnete, nicht entstellt worden.

Den Kreuzgang oder Umgang (ambitus) ist, wie schon früher erwähnt wurde, nach der Analogie der meisten Kapitelskirchen an der Nordseite und hier vom Ende des äußern nördlichen Seitenschiffes bis zur Mitte der Kirche angebaut, wo er sich an die Jesuiten-Kapelle anschließt, und besteht wie gewöhnlich aus vier in einem Quadrate zusammenstoßenden überwölbten Gängen. Der nördliche und westliche Gang haben eine Verlängerung nach Außen, und geben demselben einen Eingang von Osten und Norden. An der Ostseite des Umganges ist das Kapitelhaus angebaut, ein länglich viereckiges Gebäude, dessen Gewölbe in der Mitte von einem achteckigen Pfeiler getragen wird. Es ist größtentheils in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts mit dem Umgange gleichzeitig gebaut worden; das untere Mauerwerk aber zeigt sich an den Spuren zugemauerter romanischer Fenster als älterer Unterbau. Unter der Kalktünche hat sich noch Malerei gefunden, indessen die bis jetzt an der einen Seite losgekratzte Figur der Gerechtigkeit ist eine wenig bedeutende Malerei des vorigen Jahrhunderts. Außer dem Kapitelhause sind an der Ost- und Nordseite des Umganges noch andere Gebäude angelehnt, die jetzt zum Theil als Schullokale benutzt werden. An dem nordöstlichen Ende dieser Gebäude steht eine Statue des h. Victor, aus dem fünfzehnten Jahrhundert, getragen von einem sehr schönen reich verzierten romanischen Kapitälchen, wahrscheinlich einem Reste der alten Kirche. Der Umgang selbst ist auch zur Begräbnißstätte benutzt

worden; doch lassen sich auf den Leichensteinen keine alte Grabschriften mehr erkennen, weil der Boden zum Theil ausgetreten, zum Theil verändert ist. Wohl aber finden sich mehrere Epitaphien an den Wänden des Kreuzganges, welche alle aus dem Ende des fünfzehnten und aus dem sechzehnten Jahrhundert stammen. Diese Epitaphien, wie man sie häufig an den Wänden der Kreuzgänge auch der Kirchen und besonders an den Strebepfeilern derselben findet, scheinen meistens erst im fünfzehnten Jahrhundert entstanden zu sein, und zwar aus Bedürfniß. Weil man auf den Grabstätten für die großen mit Reliefbildern und Inschrift bezeichneten Leichensteine keinen Platz mehr fand, hat man in der Nähe des Grabes an der Wand in einem kleinen Reliefbildwerke das Grab bezeichnet. Die wenigen Epitaphien der spätgothischen Zeit im Kreuzgange sind so verstümmelt, daß sie keine besondere Aufmerksamkeit verdienen; mehr aber einige der ersten Renaissance-Periode aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, welche sich durch eine außerordentlich feine und zarte Ausarbeitung auszeichnen; vor allen ein Relief mit dem jüngsten Gerichte in der nordöstlichen Ecke des Umganges, welches von seinem grünen Moose gereinigt zu werden verdiente, und ein gleichzeitiges in der südwestlichen Ecke zur Linken der Kirchenthür. An der andern Kirchenthür, welche aus dem Kreuzgange am Ende des nördlichen Seitenschiffes in die Kirche führt, stehen noch zwei neuerdings übertünchte Statuetten, welche zu den ersten Skulpturen der Kirche gehören. Gegenüber der Thür an der Wand des Kreuzganges steht auf niedlichem Kragsteine ein größeres Ecce homo aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Noch sind in die Wand des Umganges

zwei römische Denksteine eingelassen, der eine mit einem Löwen, der andere mit einer Inschrift bezeichnet, welche bei Xanten gefunden sind *).

Mehr noch, als der Umgang selbst, ist das in der Mitte des von ihm eingeschlossenen Hofes stehende Monument beachtenswerth. Nicht sowohl wegen seines Kunstwerthes — indem es eine treffliche Arbeit der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ist, — sondern vor allen wegen seiner Bildwerke verdient es eine besondere Beschreibung. Es ist ein thurmartiges Denkmal von etwa 25 Fuß Höhe, schön und fein ausgebauen in der reinsten germanischen Form, und scheint seinem Charakter nach mit dem steinernen Wandschranke in der Sakristei von demselben tüchtigen Steinmetzen gemacht zu sein. Schade, daß dieser nicht in einem Sakramenthäuschen der Xantener Kirche sein Meisterstück geliefert hat, welches, diesen Monumenten nach zu rechnen, ein Muster aller geworden wäre. Aus viereckigem Sockel steigt dieses Thürmchen in einfach viereckiger Form auf. Dann wird es reichlicher verziert, durchbrochen, bis es sich in zierlichen Spitzen endet. Es ist in seinen obern Theilen vielfach zerstört. Aber für die Bedeutung dieses merkwürdigen Denkmals ist am meisten zu bedauern, daß die schmückenden Bildwerke zum Theil auch verstümmelt sind. Wären diese gut erhalten, so würden sie uns eine sehr beachtenswerthe Deutung geben über die mittelalterliche Darstel-

*) Bekanntlich war Xanten ein römisches Lager, castra vetera, und noch jetzt werden viele Reste römischer Alterthümer in der Nähe gefunden, von denen der Herr Justizrath Houben daselbst eine bedeutende sehenswerthe Sammlung besitzt.

lung alles dessen, was sich auf den Tod bezieht — ein Punkt, worüber bis jetzt weniger bekannt ist. Denn jedenfalls hat dieses Denkmal Bezug auf den umgebenden Begräbnißplatz. Ohne mir daher eine voreilige bestimmte Deutung desselben anzumaßen, will ich sie angeben, in soweit sie sich erkennen ließen, und überlasse eine genauere Erklärung dieser so seltenen bildlichen Darstellungen aus der Blüthezeit der Kirchlichen Kunst gern in diesem Fache tiefer Eingeweihten. Die untersten vier Bildwerke sind in einfach viereckige Rahmen eingelassene Reliefs, und stellen an der Südseite den h. Victor, an der Ostseite den h. Erzengel Michael, nordwärts die h. Helena und westwärts den h. Christophorus dar. Diese sind leicht zu verstehen als die Fürbitter und Patrone der Verstorbenen, der h. Michael und Christophorus im allgemeinen — bekanntlich werden der h. Michael als Bekämpfer des bösen Feindes und der h. Christophorus als kräftiger Streiter für Christus verehrt, und deren Hülfe besonders im Tode angerufen. — Die beiden Heiligen Victor und Helena sind die besondern Patrone der Kirche und Kirchengemeinde, deren Fürbitter im Leben und im Tode. — Darüber stehen in vier reicher verzierten Nischen vier Kruzifixe mit Maria und Johannes, und zwar die beiden letzteren in merkwürdiger Darstellung, worin ein Buch in ihren Händen eine bedeutende Rolle spielt. Oberhalb des Bildes des h. Victor steht unter dem Kreuze die h. Mutter Gottes, wie gewöhnlich, mit gefaltenen Händen, der h. Johannes hat in der linken Hand ein geschlossenes Buch, die rechte Hand an der Seite des Kopfes. Über dem h. Michael ist die h. Jungfrau in der eben beschriebenen Stellung des h. Johannes, aber in der rechten Hand das Buch, und die linke am

Kopfe, der h. Johannes hat die rechte Hand auf die Brust gelegt, in der Linken das Buch. Das Reliefbild über der h. Helena stellt die h. Jungfrau dar mit der Rechten das Buch haltend, die Linke vor die Brust gelegt, der h. Johannes steht da, wie im vorhergehenden Bilde mit dem Buche in der Linken, mit der Rechten vor der Brust, mit dem Unterschiede, daß die Hand hier umgekehrt die innere Seite zeigt. Unter dem vierten Cruzifixe über dem h. Christophorus stehen die beiden Heiligen mit gefaltenen Händen. Welche Idee dieser verschiedenen Darstellung der h. Jungfrau und des h. Apostels zum Grunde liege, möchte schwer zu entscheiden sein. Ob vielleicht dieses Buch das Schuldbuch der Sünden sein soll, *womit* sie zum Theil betend, zum Theil trauernd, zum Theil zurückweisend unter dem Gekreuzigten stehen, wage ich nicht zu entscheiden, besonders, da ich bis jetzt eine solche Darstellung der beiden Heiligen mit einem Buche nicht gefunden habe. Man findet zwar den h. Johannes mit einem Buche als dem bezeichnenden Embleme seines Charakters als Apostels und Evangelisten unter dem Kreuze *abgebildet*, gewöhnlich aber werden die beiden Heiligen in *tiefer stiller* Trauer, etwas seitwärts zum Kreuze hingewandt dargestellt, mit gesenktem Blicke — der h. Johannes schaut auch wohl etwas zum Herrn hinauf — mit gefaltenen oder übereinander gelegten Händen, nicht aber mit ringenden Händen, denn das ist eine übertriebene Auffassung der neuern Naturkunst, welche ihnen den unwürdigen Ausdruck des wilden übermäßigen Schmerzes gibt. Die h. Jungfrau steht zur Rechten ihres gekreuzigten Sohnes, wohin er auch sein Haupt gesenkt hat, der h. Johannes zur Linken des Herrn. Wenn es der Raum nicht gestattete, wie z. B. auf den Kreuzbalken

der Meßgewände, so sind die beiden Heiligen mitten vor dem Kreuze nebeneinander, fast hintereinander dargestellt, und zwar so, daß der h. Johannes die von Trauer ermattete Mutter des leidenden Heilandes unter den Armen unterstützt. Unsere ausnahmsweise Abbildung der Beiden mit dem Buche hat also jedenfalls eine besondere Bedeutung, vorzüglich, da das Buch in drei Bildern eine verschiedene Rolle spielt. — Über diesen vier Nischen fängt das Thürmchen an, sich in durchbrochener Arbeit mehr aufzulösen, und die vier Ecken werden wie Strebepfeiler gegen die sich im Achteck verjüngende und leicht aufsteigende Spitze. An diesen vier Ecken sind vier Statuetten angebracht, ehrwürdige Männergestalten in einfacher Gewandung, die durchaus kein Zeichen ihres Charakters verräth. Die rechte Hand aber mit dem allenfalsigen Embleme ihrer Deutung ist ihnen allen abgeschlagen, nur erkennt man an dem Gewande des einen unter der abgeschlagenen Rechten eine Schlüsselgestalt, der jedenfalls den h. Petrus mit dem Himmelsschlüssel bedeutet. In der linken Hand tragen sie alle ein geschlossenes Buch; an der einen Figur aber läßt sich auch dieses nicht genau mehr erkennen. — Höher stehen unter luftigen Thrönchen vier Engel mit Posaunen, sinnreich nach den vier Weltgegenden gerichtet, welche jene Engel bezeichnen, auf deren Posaunenschall dereinst alle Todten auferstehen werden. Letztere geben den besten Beweis, daß das ganze Monument eine Beziehung zu dem dortigen Grabesplatze hat. Eines Versuches bestimmter Deutung dieses eigenthümlichen Monumentes muß ich mich enthalten, weil die Bildwerke zum Theil durch Verstümmelung unkenntlich geworden sind, muß aber auch das beschämende Bekenntniß der Unwissenheit ablegen. Denn wenn uns

irgendwie die Unwissenheit in der echt kirchlichen Kunst zur Schande gereicht, so ist es vor allen die reine Unkenntniß künstlicher Darstellung alles dessen, was sich auf das Hinscheiden unserer Brüder bezieht. So sehr sind wir jetzt unversehens in diesem Punkte mit rein heidnischen Bildereien vertraut geworden, daß wir kaum ahnen, wie unsere gewöhnlichen dem materialistischen Heidenthum entlehnten Kunstmotive für die Darstellung des Todes durchaus dem Christenthum widersprechen. Der Christ aber kennt nicht wie der Heide den Tod als solchen, als das Schrecklichste und Traurigste, als Vernichtung des Lebens, sondern im Gegentheil als den Übergang, als den Geburtstag zum eigentlichen Leben, für welches wir hier die Vorschule machen. Er führt allerdings zunächst zu furchtbarem Entscheiden dieses ewigen Looses. Und daher war eine beliebte Darstellung des Mittelalters eben dieses entscheidende Gericht, und es wurde in sehr deutlichen Zügen vorzüglich über dem Eingange der Kirche angebracht, als mahnende Stimme an die Lebenden, damit sie beim Eintritt in das Gotteshaus zum Empfange der göttlichen Gnadenschätze zugleich an die dereinstige Verantwortung derselben dächten. Die Kirche also trauert nicht über den Tod selbst, über den entseelten Leib, sondern tröstet die falsche Trauer der noch lebenden Brüder über diese so unbequeme Fügung des Herrn; und in festgegründeter Hoffnung des ewigen Lebens opfert, betet und thut sie Gutes für die ewige Ruhe der fortlebenden Seele. Daher sind alle künstlerischen Bildereien, die den Tod als Tod darstellen, d. h. eigentlich nur symbolische Umschreibungen des entseelten Leichnams sind, ganz unchristlich, und das kirchliche Mittelalter, welches in seiner Kunst die Lehre und den Geist der

Kirche ausprägte, kannte daher nichts davon. Sehen wir die mittelalterlichen Grabmäler; auch in ihrer reichsten Ausstattung keine Spur künstlerischer Darstellung des fleischlichen Todes. Das Bild des Geschiedenen ruhet auf dem Grabmale, das seine Gebeine birgt, aber nicht in entstellter Leichengestalt, sondern wie er lebte und leben wird; nicht mit den Zeichen des Fleischestodes, sondern mit den Zeichen seines christlichen und kirchlichen Lebens und Wirkens. Das Grab selbst ist auch nur mit Heiligen-Bildwerken verziert, wie sie irgendwie zu der kirchlichen Wirksamkeit des Gestorbenen in Beziehung stehen. Auf einfachern Leichensteinen findet man dieselbe Darstellung des Verstorbenen in Relief mit Randumschrift, an deren vier Ecken nicht Todtenköpfe, Sanduhren und Urnen als bedeutungsvolle Verzierung angebracht sind, sondern die Symbole der vier Evangelisten, die Zeugnisse der Heilswahrheit, nach welcher er gelebt hat und fortleben wird. Die spätern Epitaphien, wie sie in die Mauer in und außer den Kirchen, vor allen in den Kreuzgängen, eingelassen wurden, enthalten selbst bis zum achtzehnten Jahrhundert hinauf fast keine spezifische Darstellung des Todes; sondern ihre Reliefs sind entweder das Bild des Gekreuzigten, des Gerichtes, der Auferstehung des Herrn, der Auferweckung des Lazarus, des Jünglings von Naim, des Looses des Reichen und des armen Lazarus, oder sie bilden irgend eine That des Herrn ab, die als solche oder auch durch ihre begleitende Lehre eine besondere Bedeutung für das jenseitige Leben hat, oder endlich stellen sie die h. Jungfrau und auch andere Heilige, als Patrone der Verstorbenen dar. — Von alten mittelalterlichen Paramenten, welche zur Feier des Offiziums und des h. Opfers für die Ruhe

der armen Seelen gebraucht wurden, sind leider zu wenige Reste auf uns gekommen um ihren Charakter bestimmt angeben zu können. So viel ich mich erinnere, ist mir bisher nur ein sehr zerstörtes Meßgewand aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu Gesichte gekommen, in dessen Kreuz nicht ein Symbol des Todes, sondern wie auf allen übrigen gleichzeitigen Meßgewändern, das Bild des Gekreuzigten zu erkennen war. An dieser Stelle ist auch das früher genannte schwarze Antipendium vom Jahre 1521 zu erwähnen. Seine schön gestickten Bildwerke sind: in der Mitte die h. Himmelskönigin im Strahlenglanze, zu ihrer Rechten St. Victor und zur Linken die h. *Helena*, erstere als vorzüglichste Fürbitterin der ganzen Christengemeinde, die beiden letzteren als Patrone der Xantener Pfarrgemeinde, der Lebenden und Abgestorbenen. Es scheint daher, daß die Kirche des Mittelalters die Bedeutung des Offiziums für die Verstorbenen, wie bei allen andern Offizien, nur durch die Farbe unterschieden hat; die größere Auszeichnung der dabei gebrauchten Paramente wurde aber in allen *und jeden* durch spezifisch kirchliche Bildwerke gegeben. — Nur erst die neueste Zeit des Unglaubens hat die heidnischen Kunstdarstellungen des Todes wieder hervorgezogen, und man glaubte wirklich auf unsern neuen Kirchhöfen auf altrömischen Grabstätten zu wandeln, wenn nicht hier und da zwischen den abgebrochenen Säulen mit angeknüpftem Trauerschleier, zwischen den Urnen, Aschekrügen und schlafenden Löwen noch einzelne christliche Kreuzeszeichen hervorblickten. Und selbst in die Kirchen hat diese Mode Eingang gefunden; auch wir sind unbewußt dieser unchristlichen Sitte gefolgt, und ob ich

oder diese unkirchliche Sitte größere Rüge verdiene, es sei hiermit ausgesprochen, damit wir uns dieses Fehlers bewußt werden. Man sieht hier und da bei feierlichen Exequien den Altar entstellt mit gemalten Todtengerippen, mit Sanduhren, zerbrochenen Säulen, Aschenkrügen, trauernden halbnackten Jünglingen mit ausgelöschter umgekehrter Fackel, trauernden Weibern um den Aschekrug des theuren Gatten; die größte Rolle in dieser Ziererei spielen Todtenköpfe mit Arm= oder Beinknochen. Auch selbst neu angefertigte Meßgewänder prangen mit solchen unchristlichen Bildnereien. Verbannen aber müssen wir diese unkirchliche Sitte. Denn was sollen doch die gemalten Gebeine der Verschiedenen auf und an dem Altare beim h. Opfer? Ja nicht die irdische nun verwesete Hülle des Christen ist es, wofür wir opfern und beten, sie ist dem Staube anheimgegeben, wovon sie genommen, bis zur einstigen verklärten Belebung; die unsterbliche Seele ist es, die zu ihrem Schöpfer und Erlöser zurückgekehrt, wofür wir das h. Opfer darbringen und bitten, daß die Früchte dieses Erlösungsopfers an ihr nicht verloren gehen. Die Pflicht gegen die irdische Hülle unseres Bruders haben wir erfüllt, indem wir sie der Erde zurückgaben, wovon sie gebildet; die eigentliche Liebespflicht des katholischen Christen besteht in der Feier des Erlösungsopfers Jesu Christi in Begleitung unserer und der Heiligen Fürbitte und guter Werke für das Heil der ewig Lebenden; und nur dieses kann und darf der Gegenstand der künstlerischen Ausstattung des Altares und der Kirche sein bei Erfüllung dieser h. Pflicht; Todtenköpfe aber und Todtengebeine lassen wir im Grabe, bis der Herr sie einst belebt. — Genug davon. Man sieht daraus, wie unverschämt sich die

Kunst geriren kann, wenn sie von dem Vorstande der Kirchen nicht gekannt und geachtet wird. War es begreiflicher Weise dem h. Zwecke der Kirchenkunst, nämlich der feierlichen Erhebung und christlichen Belehrung zuwider, daß die Kunst seit dem sechzehnten Jahrhundert in heidnischem Kostüme in den Kirchen auftrat, so war doch nur die Kunstform der Antike entlehnt; daß aber auch heidnische Ideen durch die Kunst ausgedrückt in christlichen Kirchen Platz finden konnten, wäre widersprechend zu denken, wenn sich nicht die antike Todeskunst unvermerkt eingeschlichen hätte. Also kann diese Kunst als an und für sich unkirchlich zu kirchlichen *Zwecken* nicht dienen, und vorzüglich auch aus dem *Grunde nicht*, weil sie neuerdings nicht zufällig entstanden ist, sondern als Manifestation des modernen Unglaubens auftauchte, dem als größter Feind allseitig entgegenzukämpfen, der Kirche Jesu Christi Aufgabe ist. Haben sich ja in den Kunstprodukten der Völker ihr Charakter, vor allen aber ihre Religion ausgeprägt, im Christenthum, wie im vorchristlichen Heidenthum, besonders in der vielgerühmten klassischen Periode. Nach dem Glauben dieser klassischen Zeit auch die Darstellung des Todes. Ein Leben jenseit des Grabes wurde nur von wenigen Erleuchteten geahnet, der Tod wurde also als das Ende alles Lebens betrauert, und alle Kunstausprägungen desselben, wie abgebrochene Säulen, umgekehrte Fackeln, trauernde Weiber um den Aschekrug u. s. w. sind der Kunstausdruck der traurigen Vernichtung alles Menschlichen. Nach dieser Analogie ist es kein Wunder, wenn besonders seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts diese heidnische Todeskunst wieder aufgewärmt ist. Das ist aber kein Zufall, noch besondere Liebhaberei, sondern die sprechende

diese beiden Ritter Helden des alten Niebelungenliedes sein, daß insbesondere der linke den gehörnten Siegfried, den Drachenbewältiger vorstelle, ist nicht ungegründet. Xanten spielt bekanntlich als die Geburtsstätte des Haupthelden Siegfried in diesem alten Heldengedichte eine Rolle, und leicht könnten diese frühromanischen Bildwerke eine Erinnerung jener im Munde des Volkes lange fortlebenden Heldengeschichte sein. An welcher Stelle sie ursprünglich ihren Platz hatten, läßt sich nicht mehr angeben; die Pietät des fünfzehnten Jahrhunderts hat sie zum guten Andenken an dieser Thorhalle angebracht. Dieses erinnert uns überhaupt an eine kindlich fromme Sitte des Mittelalters. Man findet nämlich an mehreren Kirchen, daß an ganz beliebiger Stelle aus dem Mauerwerk ein Bildchen hervortaucht, welches die Merkmale früherer Kunstperiode an sich trägt. Jedenfalls sind diese Bildchen, wie sie außer Regel und Plan das einfache Mauerwerk unterbrechen, Reste der ältern Kirche an derselben Stelle, und unsere frommen Vorfahren haben solche absichtlich eingelassen, damit sie das fromme Andenken der frühern Kirche im Volke erhielten. So tritt an der schönen germanischen Liebfrauenkirche zu Münster an der südwestlichen Ecke ein Reliefbildchen eines Bischofes mitten aus den glatten Quadern hervor, welches die Merkmale romanischer Kunst trägt, ebenso sind im Dome daselbst zwei inwendig unter dem schönen spätgothischen Façadefenster auf dem Johannes-Chore eingemauerte Bildwerkchen — insoweit sie sich unter der Kalktünche erkennen lassen — Reste älterer Periode und des frühern Domes. Solche ältere Bildchen an der Außenseite des Kirchenmauerwerkes finden sich auch an der Kirche zu Dülmen, und an der größern Kirche zu

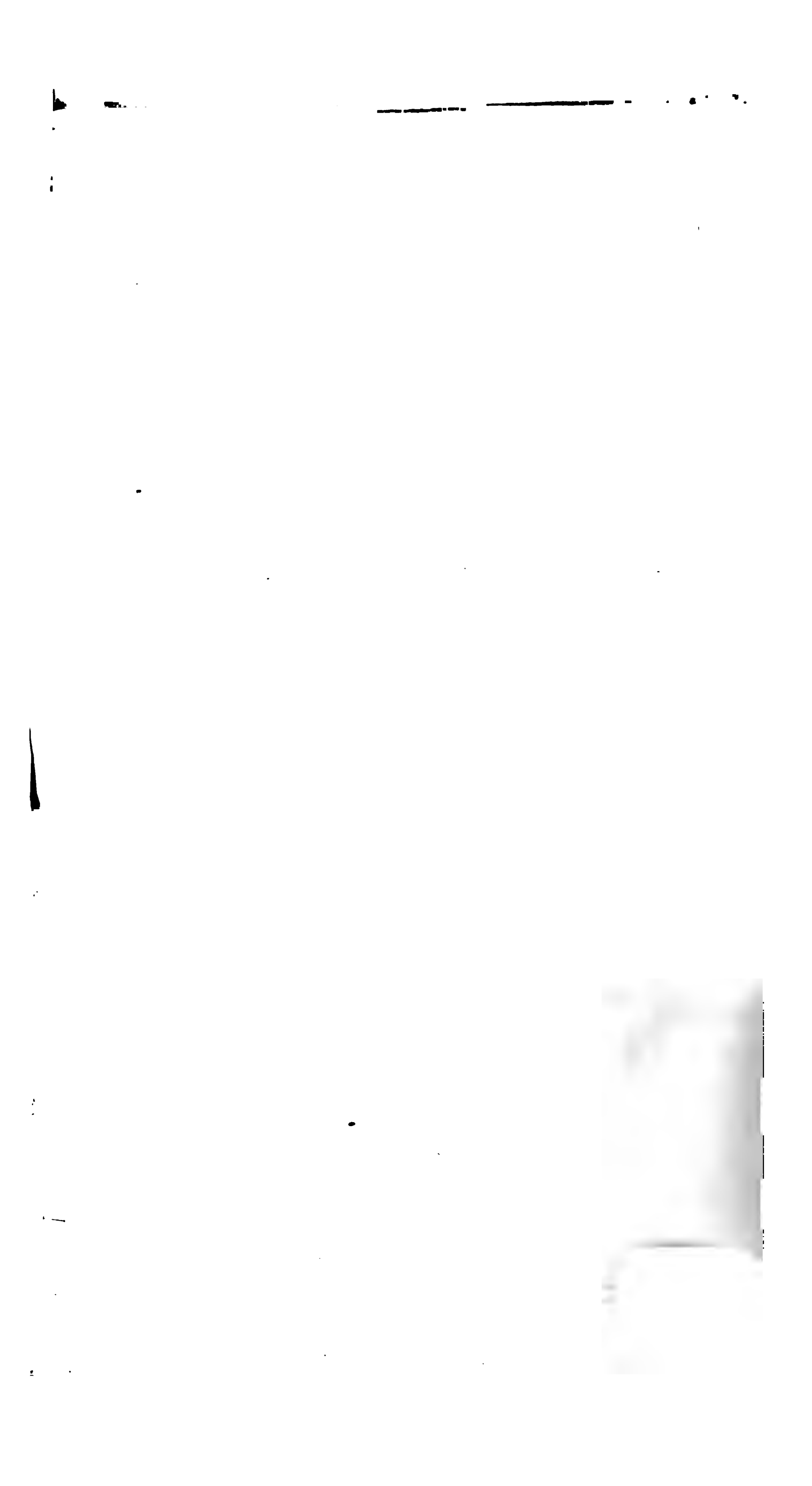
Ahlen; und zwar sind sie nicht planmäßig eingesetzt, sondern wie in die Mauer hineingeworfen, damit sie als Erinnerungszeichen früherer Kirchen der Nachwelt auffallen. — Dies ist ein Beweis, wie die Künstler des Mittelalters zu einer Zeit, wo die Kunst die höchste Blüthe erreicht hatte, und alles für die Kirchenkunst begeistert war, dennoch die von ihnen weit übertroffenen frommen Werke ihrer Vorfahren geachtet haben; wohingegen neuere der Antike nacharbeitende Künstler, die bei weitem nicht in früherer Vollkommenheit gekünstelt haben, in klassischer Aufgeblähtheit nur auf Vernichtung echter mittelalterlicher Kunst sich groß thaten; gerade als hätten sie die frühern ihre Leistungen übertreffenden Kunstwerke erst vernichten oder verstümmeln müssen, damit das neue Kostüm doch etwas Ansehen bekäme; als hätte man's selbst gefühlt, daß die eigenen Produkte es gegen die alten nicht aufnehmen konnten, weßhalb diese erst zerstört oder entstellt werden mußten. Bis jetzt hin hat uns diese üppige klassische Kunst diese Augengaukelei gespielt, bis wir endlich angefangen haben, den guten Kunstresten des Mittelalters den Spottmantel auszuziehen.

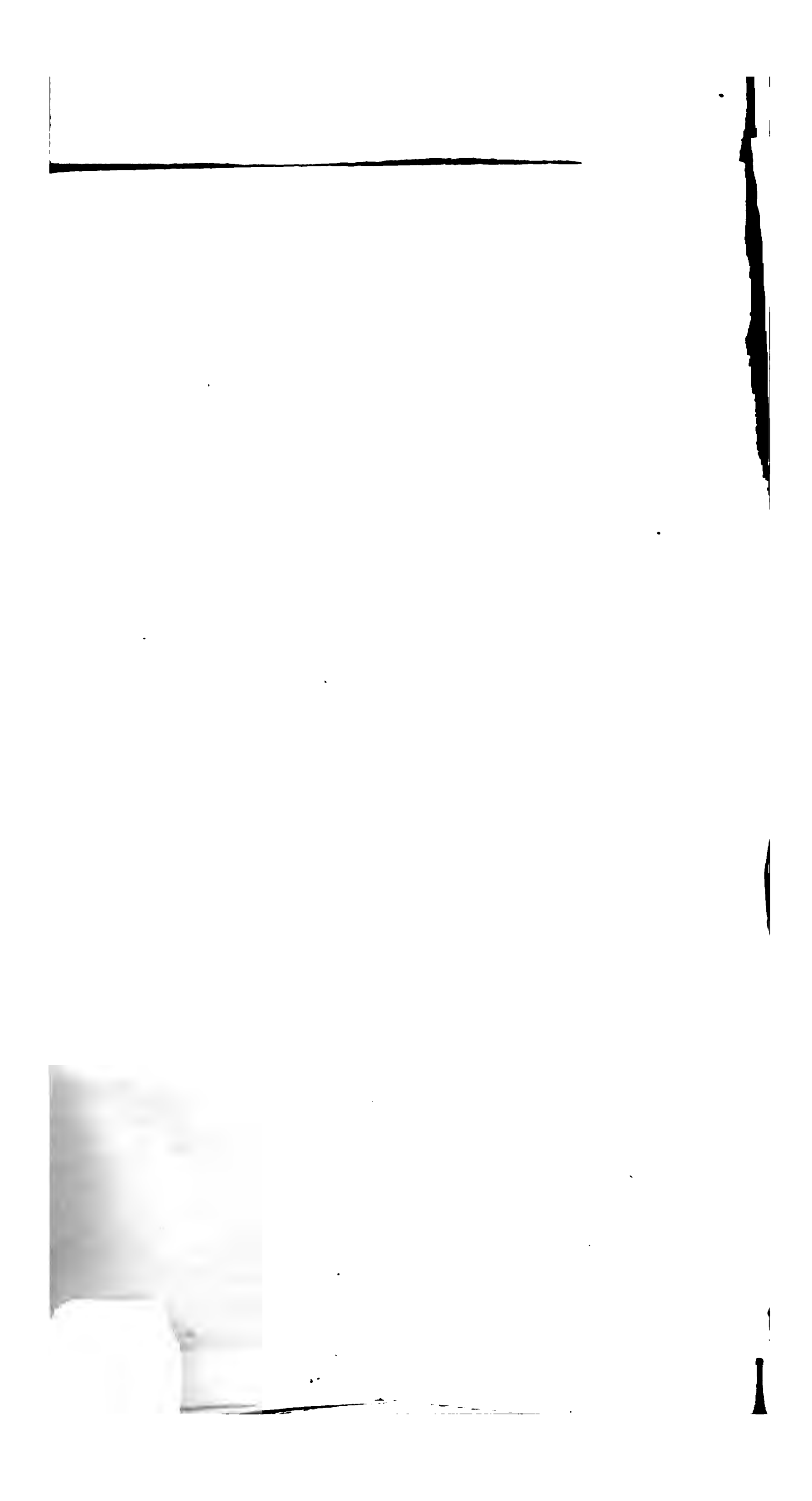
Endlich hat die Xantener Kirche in ihrer nächsten Umgebung noch eine treffliche Zier in den schönen Bildwerksgruppen, wie sie wohl kaum irgendwo zu finden ist. Auf erhöhtem Fußgestell einige Schritte diesseits der Kirche rechts vom Wege zum Hauptportal steht eine in lebensgroßen Figuren ausgeführte Gruppe des gekreuzigten Herrn nebst den beiden Schächern, unter dem Kreuze die hh. Maria, Johannes und Magdalena nebst dem knienden Donator. Gegenüber dieser steht in der Kirchhofsmauer eine mit Mauerwerk überwölbte Gruppe, deren Gegenstand der

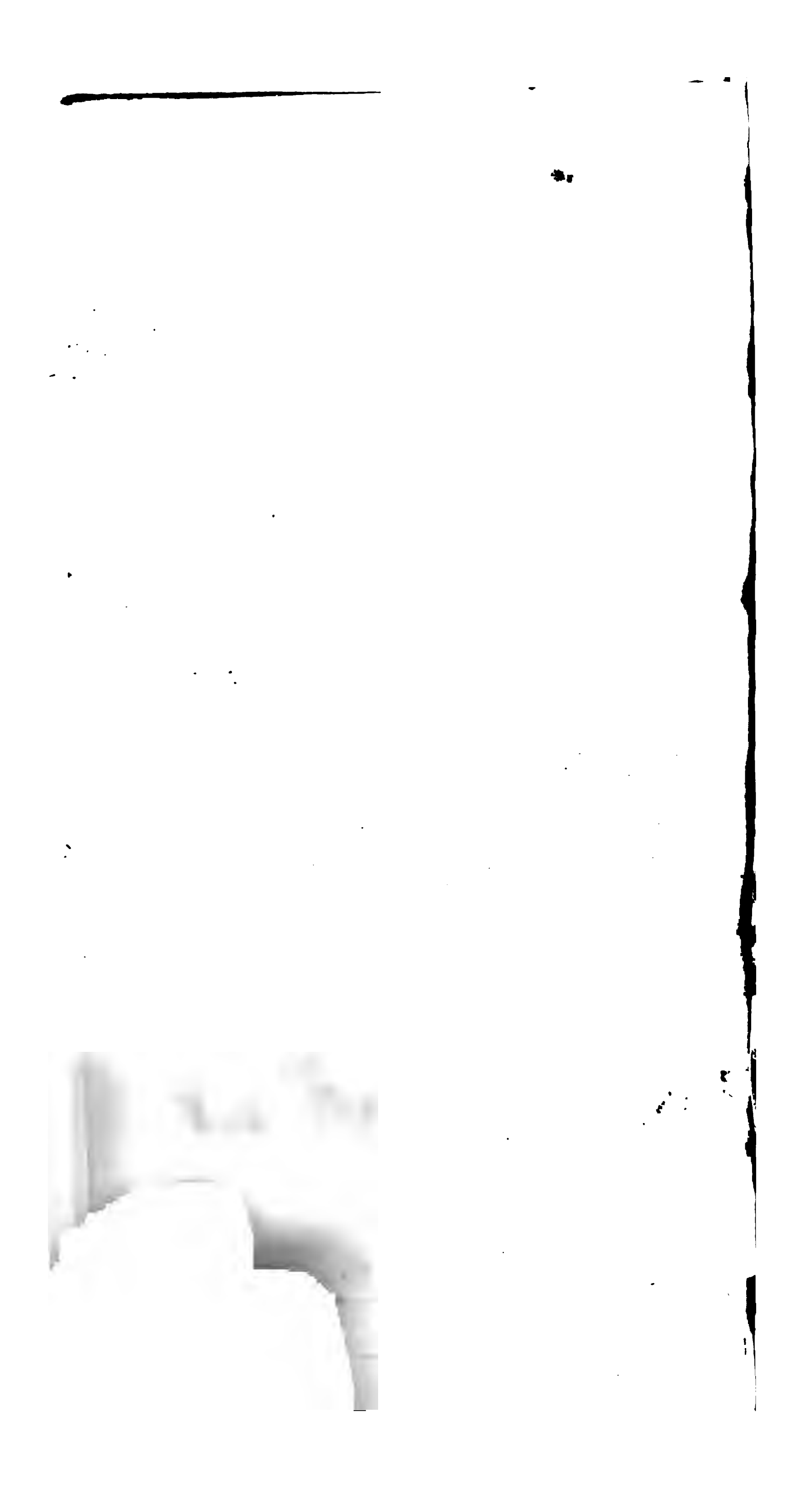
Herr am Ölberge ist; der Engel erscheint ihm zur Stärkung, im Vordergrunde die schlafenden Jünger, im Hintergrunde die heranziehende Rotte zur Gefangennehmung. An beiden Seiten des Portals sind zwei ähnliche Heiligenhäuschen unmittelbar an das Kirchenmauerwerk angelehnt, welche rechts die Gruppe der Grablegung und Auferstehung, links das Ecce homo mit dem spottenden Volke einschließen. Zu wünschen wäre, daß diese wenig kunstreiche Bedeckung der Bildwerke, wenn sie überhaupt neben dem Portale ihren Platz behalten sollen, bei der Restauration der Kirche mit reicherem Kunstaufwande als passendes Beiwerk des schönen Portals ausgeführt würde. Auch findet sich ein solches lange schon zugemauertes Bilderhäuschen nordwestlich von der Kirche in der Kirchhofsmauer. Form, Größe und Styl verrathen, daß es zur selben Zeit entstanden ist, und jedenfalls auch eine solche Bildergruppe desselben Meisters enthielt. Diese Bildwerke muß man unbedingt zu den besten ihrer Zeit rechnen. Sie sind nicht allein überhaupt ein Meisterwerk eines ausgezeichneten Bildhauers, sondern auch ganz in einem kirchlichen Charakter gehalten, wie er in andern gleichzeitigen Bildwerken nicht mehr hervortritt. Die Zahlen 1525 und mehr noch 1536, welche sich an ihnen finden, beweisen anderwärts schon den Übergang zur Renaissance. Aber in diesen ist noch keine Spur der antikisirenden Kunst zu bemerken. Sie sind ganz ernst und edel gehalten; der Gesichtsausdruck der Figuren heilig und ehrwürdig, die ganze Gestalt derselben würdig dargestellt durch eine Gewandung, die weder zu üppig noch zu steif in ihrem Faltenwurf ist, wie dieses sonst als Fehler gleichzeitiger Bildwerke zu bemerken ist, ihre Bewegungen sanft und ruhig. Die Dar-

stellungsweise in dem Kostüme damaliger Zeit, eine Manier der letzten mittelalterlichen Künstler, wirkt auch hier etwas störend auf den Ausdruck der Heiligkeit. Die h. Bildwerke in ihrem Gewande und allem sonstigen Beiwerken gemäß der damaligen Zeit abzubilden, war allerdings die Kunstweise des Mittelalters, und zwar *aus* dem Grunde, um dem Volke die Darstellung deutlich zu machen. Aber man wählte dazu das Prächtigste und Herrlichste, so wie es zu kirchlichen Feierlichkeiten gebraucht wurde, um zugleich den Ausdruck des Heiligen und Ehrwürdigen zu geben. In den letzten Zeiten des Mittelalters wurde aber diese Darstellungsweise etwas trivial; die Heiligen traten zum Theil in modernem Weltkostüm auf, und mit entsprechendem Gesichtsausdruck erschienen sie als alltägliche Portraits der damaligen Zeit, wobei denn natürlich eine Anspielung auf dieselbe nicht fehlen konnte. Solche Anspielungen hat sich das frühere Mittelalter in ihren Heiligenbildwerken nicht erlaubt, und dadurch dem Eindruck der Heiligkeit Eintrag gethan — denn dem sind sie immer hinderlich, mögen sie sonst noch so wahr und mahnend sein —; man möchte dann die sogenannten *Späße*, wie sie sich in kleinen Bildwerken, die einen ornamentischen Charakter haben, als Ornament der Kapitälchen, Kragsteine, Chorstühle u. s. w. bisweilen finden, für solche Zeitanspielungen halten. Diese aber brachten die Künstler der letzten mittelalterlichen Periode gern an ihren Heiligenbildnereien selbst an, und drückten darin oft persönliche Rache gegen gewisse Personen aus. Auch die eine unserer Gruppen links vom Portale, die Verspottung des Herrn, ist eine ganz gelungene Anspielung auf die damalige Zeit. Die Hauptspötter sind Luther und Calvin, und im Hintergrunde karrikirte Judengesichter.

Indessen würde man dem christlichen Künstler, oder dem Besteller der Bildwerke, Canonikus Berendonk, der diese Anspielung veranlaßt haben mag, sehr Unrecht thun, wenn man ihnen zumuthen wollte, als hätten sie diesen Witz blos aus persönlicher Abneigung gemacht, um jene lächerlich und verächtlich zu machen. Nach dem heiligen Ernste, der sich überhaupt in diesen Bildwerken ausspricht, zu urtheilen, haben sie gewiß auch die gute Absicht dabei gehabt, durch die Hinsetzung dieses Bildwerkes neben der Kirchthüre das Volk in dieser Darstellung augenfällig zu belehren, was eigentlich von jenen zu halten sei, die hier und da schon mit offenen Armen aufgenommen waren.









Innere Ansicht.









